A-47761
BIA. 52731

GOTTHOLD EPHRAIM LESSING

DE TEATRO E LITERATURA

Introdução e Notas de

ANATOL ROSENFELD

EDITÔRA HERDER
SÃO PAULO
1964

BIA

COLEÇÃO PENSAMENTO ESTÉTICO

Dirigida por ANATOL ROSENFELD

Tradução portuguêsa de J. GUINSBURG,
sôbre os originais alemães:
Hamburgische Dramaturgie, Briefe, Laokoon.

INSTITUTO DE ARTES DO PLANALTO
Registro n.o 639
São Bernardo do Campo, ...

INSTITUTO DE ARTES DO PLANALTO
Ao: ler
C.: Cr$ 30,00 Data 31-12-75
Enc.: Data

792.09
L639t

Tombo Atualizado 206
VALOR Cr$ 20,00

(c) EDITÔRA HERDER - SÃO PAULO - 1964

Impresso nos Estados Unidos do Brasil
Printed in the United States of Brazil

BIA

ÍNDICE

Introdução 7

1 — Dados Biográficos 7
2 — Laocoonte 10
3 — A Aventura de Hamburgo 13
4 — A "Dramaturgia de Hamburgo" 15

Dramaturgia de Hamburgo 25

Advertência 27
Extratos 30
O Teatro do Senhor Diderot 102
Cartas 106
Laocoonte 115

INTRODUÇAO

1. Dados Biográficos

Gotthold Ephraim Lessing nasceu em 1729, na pequena cidade de Kamenz (Saxônia), como filho de um pastor protestante, à semelhança de tantos outros poetas e pensadores alemães. Estudou inicialmente numa escola em Meissen, onde lançou as bases da sua grande erudição filosófica (na mesma escola iria mais tarde estudar o filósofo Fichte). Em seguida, tornou-se estudante de teologia em Leipzig. Já então, contudo, sente-se atraído pelo teatro, representado naquela cidade pela companhia da grande atriz Neuber. O jovem teólogo passa-se para a medicina e, em 1748, a Companhia Neuber apresenta uma peça do estudante, que então contava 19 anos: "O Jovem Sábio". O fracasso financeiro da companhia encerra esta fase. Fugindo de credores, Lessing vai primeiro a Wittenberg, depois a Berlim, onde passa a viver da pena (a duras penas) tornando-se redator do suplemento literário do "Jornal de Voss" ("Vossische Zeitung"), periódico que sobreviveu até os nossos tempos.

De 1748 a 1760, Lessing vive ora em Berlim, ora em Leipzig, passando certo tempo em Wittenberg, onde adquire o diploma de "magister". Aos 26 anos, publica suas "obras completas", em seis volumes. Envolve-se em violentas polêmicas (freqüentes no decurso de sua vida) e trava amizade com Friedrich Nicolai (1733-1811), escritor e

editor de periódicos literários, destacado chefe da ilustração alemã, que, mais tarde, devido ao seu dogmatismo e estreiteza mental, iria tornar-se alvo do escárnio de Goethe, Schiller e dos românticos. Outro amigo de Lessing é Moses Mendelssohn (1729-1786), escritor e filósofo da ilustração, estimado por Kant e apaixonado advogado da tolerância religiosa. Mendelssohn, avô do compositor, é o modêlo do protagonista de uma das melhores peças de Lessing, "Natã o Sábio", obra que exalta a tolerância e proclama a identidade essencial das grandes religiões. As sutis análises psicológicas de Mendelssohn foram largamente aproveitadas por Lessing e Schiller, no estudo do efeito da tragédia sôbre o espectador.

Em 1755, Lessing publicou sua peça "Miss Sara Sampson", a primeira tragédia burguesa alemã. Opondo-se à tradição, a intriga não se desenrola entre reis e princesas, como exigiam as regras clássicas, mas entre expoentes de uma classe que até então servia sòmente para a comédia. "Miss Sara Sampson" abriu caminhos novos; daí proviriam, em linha reta, cêrca de 30 anos depois, "Intriga e Amor", de Schiller; mais tarde "Maria Madalena", de Hebbel; e, ao fim, as tragédias burguesas de Ibsen.

Sempre em situação financeira precária, Lessing escreve, nesta fase, "Cartas acêrca da Literatura mais Recente" (1759; Lessing escreveu, ao todo, 55 das 333 cartas, cujo editor foi Nicolai), tendo sido a 17.ª carta de enorme influência por contrapor Shakespeare, como "gênio", a Corneille e Racine; traduz Diderot, a quem muito estimava; acrescenta à sua obra criativa a peça "Filotas" e é eleito membro da Academia das Ciências de Berlim — fato de que tomou conhecimento com a máxima indiferença. De 1760 a 1765, período em grande parte tumultuado pela guerra dos Sete Anos (1756-1763), é secretário do Gal. Tauentzien em Breslau, então governador geral da Silésia, província que Frederico II da Prússia conquistara da Áustria numa guerra anterior; é, paradoxalmente, a fase mais

"folgada" da vida de Lessing, a única em que não tem preocupações financeiras. Mas a paz — de que é adepto — termina êste feliz interlúdio; assim, volta a Berlim, não conseguindo obter a almejada colocação na Biblioteca Real: Frederico II preferia os franceses à prata da casa. Nesta emergência, aceita a função de comentarista dramatúrgico em Hamburgo, como poeta e literato assalariado do "Teatro Nacional", recém-fundado por um grupo de cidadãos mais ou menos bem intencionados, mas muito suscetíveis à cólera e às intrigas das atrizes. De modo que a emprêsa fracassou logo a seguir. O melhor resultado do empreendimento foi a "Dramaturgia de Hamburgo", de Lessing. Antes de assumir novas responsabilidades, Lessing ainda vê representada a sua "Minna de Barnhelm", peça que se baseia nas suas experiências guerreiras e pós-guerreiras, em Breslau, e que é uma das melhores comédias do teatro alemão, ainda hoje apresentada e aplaudida.

Em 1770 encontra emprêgo como bibliotecário, em Wolfenbuettel, na Biblioteca do Duque de Braunschweig, onde escreve "Emília Galotti" (1772), cuja estrutura não se afasta muito daquela da "tragédie classique", que tanto combatera na sua "Dramaturgia". Contudo, a essência da peça — cujo motivo é o da romana Virgínia, morta pelo pai, o plebeu Lúcio, no momento em que o poderoso aristocrata Cláudio estava prestes a possuí-la — reside no seu teor de revolta burguesa, na acusação ao absolutismo, que o empregado de um príncipe ousa lançar à face de um regime podre. O Duque Carlos Guilherme Ferdinando, senhor de Lessing, é o príncipe tristemente famoso que, em 1776, vendeu 4.300 súditos à Inglaterra, para servirem de "carne de canhão" na guerra contra as colônias americanas. Êste duque pagava 30.000 táleres anuais ao seu diretor de festividades, ao passo que Lessing recebia 600 táleres.

Lessing permaneceu até a sua morte em Wolfenbuettel, numa servidão amarga, à qual se submetia para poder casar. Casou-se em 1776, mas a espôsa faleceu mal passados 15

meses, depois de dar à luz um filho, que viveu só um dia. Nos três anos que lhe restam, Lessing trabalha intensamente, apesar de sentir-se atingido no nervo da sua existência. Em 1779 publica "Natã o Sábio", uma das peças mais belas e nobres da época, poema dramático vazado em jambos de cinco pés, o verso shakespeariano que iria tornar-se o verso do drama clássico alemão. A obra, com seu translúcido jôgo intelectual e sua linguagem clara, sagaz e astuta, encanta ainda hoje e é, sem dúvida, um dos mais preciosos legados que a ilustração alemã deixou aos pósteros.

Lessing faleceu em 1781, aos 52 anos.

II. Laocoonte

O ensaio "Laocoonte ou sôbre os Limites da Pintura e Poesia", que apareceu em 1766, permaneceu fragmentário, mesmo depois da publicação das partes póstumas. Mas o torso dá uma idéia perfeita das teses fundamentais, cuja formulação teórica se encontra reproduzida nesta edição. Essas teses continuam até hoje dignas de reflexão, embora não se lhes possa atribuir validade absoluta. Baseiam-se parcialmente em cogitações do conde Shaftesbury (1671--1713), do Abade Dubos (1670-1742), pensador muito apreciado no círculo de Lessing, e, principalmente, de Denis Diderot (1713-1784), que, em suas "Lettres sur les sourds et les muets" (1751), já verificou que o "belo momento" não coincide na poesia e nas artes plásticas (êste tema é abordado logo no início de "Laocoonte"). Contudo, só Lessing elaborou as idéias dispersas de um modo conseqüente e aprofundou-as de forma conclusiva.

O ensaio inicia-se com a análise de uma afirmação de J. J. Winckelmann (1717-1768, famoso historiador da arte, de influência incalculável na vida cultural européia), segundo a qual a "nobre simplicidade e grandeza tranqüila" da arte grega proibiam a exteriorização demasiado violenta da

dor na face de Laocoonte [1]. Contradizendo a interpretação de Winckelmann, Lessing afirma que os antigos admitem a livre manifestação da dor na literatura e no teatro, mas não nas artes plásticas. A razão residiria, pois, na diferença das artes e não na decadência da arte clássica. Nas artes plásticas, os antigos abrandam o excesso, a fim de não destruir a beleza dos traços. Por isso, Laocoonte apenas suspira, não grita. O "momento fecundo" nas artes plásticas não é o extremo, pois êste não deixa margem ao livre jôgo da imaginação. Tudo isso, porém, não vale para a literatura e o teatro. Assim, o Laocoonte de Virgílio pode gritar, ao contrário do esculpido. O mesmo vale também para a tragédia; Filocteto (Sófocles) pode gritar e chorar, embora o espectador veja isso diretamente, como numa obra plástica. Contudo, no contexto da tragédia, essa manifestação extrema é apenas momento passageiro de uma sucessão, ao passo que o grito na obra plástica fica rìgidamente eternizado.

Depois de longos excursos, em parte de importância menor, em parte dedicados a esplêndidas exemplificações, Lessing chega à formulação teórica das suas teses, aqui reproduzidas. A pintura, como arte simultânea (espacial), deve comprimir a sucessão de uma ação no momento fecundo, mais sugestivo, ao passo que a literatura, como arte temporal, distende a imagem simultânea na sucessão de uma ação. Cabe à literatura, como Lessing se esforça por de-

---

(1) Laocoonte, sacerdote de Tróia, que no famoso grupo de mármore se debate, junto com seus dois filhos, contra as serpentes que, à ordem dos deuses, o atacam e matam. A obra, ao que parece esculpida pouco antes do início da era cristã e redescoberta em 1506, foi considerada, durante longo tempo, erradamente, como obra-prima da fase clássica da arte grega. Segundo a concepção de Winckelmann, os excessos de dor manifestados por Laocoonte na obra de Virgílio são um sinal da decadência da arte antiga que, na sua fase clássica, não admitia gritos e choros de heróis.

monstrar, cabe-lhe dissolver o "quadro" em narrativa sucessiva, em ação. Homero apresenta o escudo de Aquiles não através da descrição de uma imagem imóvel, de um objeto feito, mas como sendo feito, através de uma narração da sua feitura. Mais adiante, Lessing demonstra que, em vez de descrever a beleza de Helena, Homero prefere usar o meio mais eficaz de nos sugerir a beleza através do efeito que ela exerce sôbre os anciões. O ensaio conclui com a análise do uso do feio e nauseabundo nas artes plásticas e nas literaturas. Em essência, Lessing se dirige contra a representação do nauseabundo nas artes plásticas, ao passo que a admite na literatura como recurso de intensificação.

A influência da obra sôbre o pensamento estético alemão foi enorme, mesmo entre aquêles que a combateram, como Herder. Dirigida contra tôda uma corrente poética da época, ela ultrapassa, de longe, sua função histórica de polemizar contra uma poesia que, interpretando mal o "ut pictura poesis" de Horácio (pintura igual à poesia) e levando ao pé da letra o aforismo de Simonides, de que "a pintura é uma poesia muda e a poesia uma pintura falante", se inebriava com "pintar" flôres e paisagens. No fundo, o que Lessing desejava era combater a literatura idílica, mostrando que o domínio da literatura é a "ação".

Embora os românticos e, depois, os simbolistas e, atualmente, os concretistas (êstes de uma forma bem diversa), procurem conjugar a literatura com as artes visuais ou com a música, as teses de Lessing continuam atuais, pelo menos como pontos de partidas de reflexão e debate. A própria estética fenomenológica não deixou de lhes dedicar atenção considerável. Pense-se, de outro lado, nas longas descrições de objetos, como vêm sendo feitas por A. Robbe-Grillet nos seus romances, para verificar, a título de contraprova, a atualidade do ensaio de Lessing. Nenhuma das descrições minuciosas de Robbe-Grillet torna os objetos realmente "visíveis"; é uma questão à parte verificar se o autor tem real-

mente o intuito de torná-los visíveis. Não deixa de ser interessante, todavia, que ao fim se voltou para o cinema, arte que talvez corresponda melhor aos seus intuitos; arte de qualquer modo em que imagem e narração, o elemento plástico e literário, se fundem totalmente. O cinema, de certo modo (e de um modo diverso a poesia concretista), confirma Lessing: tinha de surgir uma *nova* arte para que se sintetizassem, legìtimamente, artes que, como tais, se mantêm separadas, conforme a concepção de Lessing.

III. A Aventura de Hamburgo

Em 1767, como já foi mencionado, Lessing recebeu um convite para participar, em Hamburgo, de uma nova emprêsa teatral, como "poeta da casa" (função que não aceitou) ou então como comentarista e crítico, com ordenado decente, sem dúvida com o propósito, por parte dos fundadores, de aproveitar o famoso nome de Lessing para fins de publicidade e propaganda, mas também na esperança de que a sua colaboração pudesse, de fato, ser útil ao desenvolvimento artístico dos atôres e do teatro. Lessing aceitou de bom grado, não só por se sentir, como crítico e autor teatral, profundamente ligado à vida e às aspirações cênicas, mas também por se encontrar então "desempregado", depois de Frederico II ter preferido, para diretor da Biblioteca Real de Berlim, um francês desconhecido (que confundira com outro, mais conhecido) ao maior homem de letras alemão da época. Êste mesmo fato deveria impedir Lessing — a quem decerto não se pode imputar qualquer tipo de chauvinismo — a aceitar uma função que possìvelmente iria permitir-lhe empenhar-se em prol de um teatro nacional, de um teatro que fôsse alemão e não francês; que fôsse um teatro da burguesia ascendente e não da côrte decadente. Já o fato de se tratar de um teatro permanente, com prédio e "ensemble" fixos, e não de uma companhia ambulante, era um progresso extraordinário.

Fundado por um grupo de capitalistas (não muito sólidos) e inaugurado em abril de 1767, o empreendimento teve um desenvolvimento pouco glorioso. A falta de apoio do público, rivalidades de atrizes e intrigas mesquinhas deram cabo do teatro. Já um mês depois da estréia, Lessing escreveu numa carta: "Com o nosso teatro (isso fica entre nós!) ocorre muita coisa que não me agrada. Há discórdia entre os "entrepreneurs" e ninguém sabe quem é cozinheiro ou garçon". E na "Dramaturgia" Lessing iria escrever com amargura: "Ai da generosa idéia de dar aos alemães um teatro nacional, quando, por enquanto, nem somos uma nação!" Já em dezembro de 1767 o teatro fechou provisòriamente as suas portas, a companhia representou durante o inverno em Hannover, voltou em maio de 1768 a Hamburgo e dissolveu-se definitivamente em março de 1769: nem mesmo interlúdios circenses para atrair o público não conseguiram salvar a emprêsa.

Quanto a Lessing, deveria manter uma espécie de fôlha teatral, a aparecer nas têrças e sextas-feiras de cada semana, para acompanhar com seus comentários as representações. Tal ritmo foi observado por Lessing só durante três meses; depois espaçava as críticas, embora as fôlhas continuassem a ostentar as datas corretas. As últimas vinte partes já não as publicou separadamente e, sim, em conjunto, na coletânea intitulada: "Dramaturgia de Hamburgo", que apareceu em 1769, perfazendo ao todo 104 partes. No decurso de sua atividade de crítico, deixou também de acompanhar as representações; estas se tornaram, cada vez mais, pretexto para longos ensaios teóricos. Ao fim, nem sequer se incomodava com o programa do teatro, seguindo as suas próprias pesquisas.

Muito cedo desistiu também de comentar pròpriamente o desempenho dos atôres, problema pelo qual nutria grande interêsse. Já na parte 25 renunciou a tais comentários, ante a "vaidosa susceptibilidade" das atrizes, entre as quais uma, Madame Hensel, amante de um dos capitalistas, que se

enfurecera por achar uma das críticas não integralmente positiva.

IV. A "Dramaturgia de Hamburgo"

A vida teatral na Alemanha do século XVIII era sustentada, essencialmente, por companhias ambulantes, imbuídas do espírito do mimo popular que já na Antigüidade se opunha ao teatro literário. Os comediantes do teatro ambulante eram, no fundo, sucessores dos "histriones", "joculatores", "saltatores" da Idade Média; amavam a improvisação, à semelhança da "Comédia dell'arte", mas num nível bem inferior. Os seus papéis não eram objeto de estudo e ensaio; orientavam-se por esquemas de diálogos atribuídos a determinados tipos fixos. A rotina e o improviso se encarregavam do resto. O Arlequim desempenhava papel decisivo. O teatro literário sem dúvida deve, de tempos a tempos, retornar a êsse mimo de raízes primitivas, aliar-se a êle, para nêle haurir nôvo impulso e novas fôrças. A separação total entre mimo e literatura é nociva. O que se verificava nos séculos XVII e XVIII na Alemanha era a emancipação desenfreada do mimo ambulante, com a eliminação quase total da literatura.

Em tal situação era de grande importância histórica a chamada Reforma de Gottsched. Com Johann Christoph Gottsched (1700-1766), entrava o professor da literatura (Universidade de Leipzig) em contato pessoal com o mimo, na figura da grande Karoline Neuber (1697-1760), atriz e dirigente de uma companhia ambulante. A aspiração de Gottsched era o teatro literário. Orientado por êste ideal, estabeleceu um programa cuja base era o racionalismo da filosofia de Wolff, a "Arte Poética" de Opitz (1597-1639), adepto de regras rigorosas e de ordem formal severa, e, principalmente, a "Arte Poética" de Boileau.

Seu modêlo era, antes de tudo, o classicismo francês. Bom senso, decôro, imitação da *bela* natureza, fantasia

contida pela "raison", verossimilhança, as três unidades dramáticas (de lugar, tempo e ação), regularidade, estrutura arquitetônica simétrica e fechada, etc., eram para êle leis de validade absoluta para a tragédia. Segundo esta linha, traduz Corneille, Racine, Voltaire, Molière e escreve peças próprias (de pouco valor). Usa o alexandrino, que de modo nenhum se adapta ao espírito da língua alemã (mesmo as tentativas recentes neste sentido resultaram bem pouco convincentes).

Foi, sem dúvida, meritória esta tentativa de criar, com a ajuda da atriz Karoline, um palco literário. Gottsched desejava impor aos atôres disciplina, a aprendizagem rigorosa de textos de bom nível, em detrimento do improviso, da palhaçada, da farsa de baixo nível e do melodrama pomposo e sangrento. Na execução da Reforma tornava-se necessário banir o Arlequim, o que ocorreu em 1737, em plena praça pública de Leipzig — certamente um ato assaz ridículo, como Lessing muito bem viu. O fato é que a boa Karoline tinha lá as suas razões de atriz e dirigente de companhia: queria acabar de vez com um concorrente, o então famoso arlequim Müller.

Seja como fôr, a Reforma de Gottsched contribuiu para a elevação do nível cênico na Alemanha. A violenta crítica de Lessing, que o leitor encontra nos textos, parte de um estágio posterior, já beneficiado pela Reforma; sua polêmica é injusta por não tomar em conta a necessidade relativa da Reforma; todavia, há nesta polêmica a justiça superior do desenvolvimento e da militância que, em pleno embate, não pode ater-se a cogitações de justiça histórica, já que tem de destruir para construir. Gottsched é apenas um bode expiatório ocasional. O pêso do ataque visa ao classicismo francês.

A polêmica de Lessing contra a "tragédie classique", particularmente contra Corneille e Racine (não contra Molière), aos quais opunha o "gênio" de Shakespeare, não poderia ser explicada apenas por razões estético-literárias e

cênicas. É impossível que escapassem a Lessing as elevadas qualidades estéticas das obras de Corneille e Racine. A sua crítica é a de um homem "engagé". Debatendo, em alto nível, problemas dramatúrgicos, recorrendo a tôdas as sutilezas da interpretação e análise filológicas, visa, ainda assim, antes de tudo, a fins imediatos, exigidos pela hora histórica. O fulcro e a meta da "Dramaturgia de Hamburgo" é a luta por um teatro nacional e um teatro burguês, por um teatro que participasse dos problemas da burguesia a que se ligava, então, indissolùvelmente, o progresso da nação; luta pela emancipação que, na situação concreta, forçosamente tinha de dirigir-se contra o classicismo francês (e contra Gottsched, seu expoente alemão), por êste representar então um teatro alheio, que impedia a eclosão das virtualidades nacionais, e simbolizar, sobretudo, o espírito do absolutismo. O pouco que havia de teatro literário na época de Lessing na Alemanha — graças aos esforços de Gottsched — vivia quase exclusivamente de traduções; tão raros eram os originais alemães que Lessing nunca deixa de mencioná-los especialmente na sua "Dramaturgia". E, ao criticar as peças de autores alemães, faz um esfôrço quase sobre-humano para não arrasá-los e desencorajar novas tentativas, embora não possa deixar de reconhecer: "Quando mancos apostam uma corrida, aquêle que chega primeiro à meta ainda assim não deixa de ser um manco".

A "Dramaturgia" é, portanto, obra de um homem comprometido com determinada política cultural; homem que, através da crítica literária, exercida ainda assim em elevado nível, se tornou pedagogo nacional, contribuindo literalmente para lançar as bases de uma grande literatura nacional num país que ainda sofria as conseqüências devastadoras da Guerra dos Trinta Anos. Daí a freqüente injustiça contra um homem de mérito como Gottsched que, afinal, se sentia imbuído do mesmo espírito burguês de Lessing, ao empenhar-se pelas idéias rebeldes de Bayle e Voltaire.

Contudo, no esfôrço de impor ordem no reino da literatura e do teatro, Gottsched não via que não se pode separar forma e fundo. Adotou as formas, por assim dizer o ritual e a coreografia, de um teatro essencialmente absolutista, destinado, com suas rígidas regras, com seu cerimonial solene e decôro da côrte, com sua depuração e delicado requinte, seu esplendor e pompa que penetram até o âmago do verso e vocabulário, a glorificar o mundo rarefeito dos reis e da aristocracia. A transplantação das regras abstratas da "tragédie classique" era particularmente nociva porque, estabelecidas como leis absolutas e universais, de modo algum se amoldavam à situação histórica e aos problemas particulares da Alemanha. Uma dramaturgia que tinha razões históricas na França, não as tinha na Alemanha, pelo menos naquela fase. O absolutismo na França fôra uma fôrça centralizadora que dela fizera uma grande nação, ao passo que nos inúmeros principados da Alemanha era uma fôrça desagregadora que impedia a unificação nacional. Na França, estimulava o desenvolvimento da burguesia, ao passo que na Alemanha o paralisava, pelo estabelecimento de inúmeras divisas.

Entende-se a partir daí que até a "cortesia" da tragédia clássica irritava Lessing porque na raiz dessa palavra está a côrte: não sei "o que pode ser mais ofensivo e mais indecente para um homem livre do que essa cortesia francesa". Era impossível colocar burgueses dentro da estilização refinada da tragédia francesa. "Há muito já sei que a côrte não é precisamente o lugar onde um poeta pode estudar a natureza". Mas o fim de Lessing era justamente criar uma tragédia burguesa nacional, que retratasse a vida real de uma classe em que depositava a sua esperança de um futuro nacional da Alemanha.

Que na polêmica de Lessing não há nem sequer resquício de qualquer chauvinismo ou etnocentrismo, vê-se pela grande estima que nutria por Diderot (e outros franceses). E na parte 81, perguntando se os franceses não

seriam capazes de criar uma grande obra trágica, responde de imediato: "Ficaria envergonhado se sequer me viesse tal idéia". Um dos expoentes mais lúcidos da ilustração (a quem, infelizmente, certa ala professoral alemã pretende hoje envolver em brumas místicas por achar a ilustração "totalmente superada"), Lessing estava convencido de que não há diferenças essenciais entre as nações: "Pois estou completamente convencido de que nenhum povo no mundo recebeu qualquer dote espiritual de preferência a outros povos".

A tragédia francesa era considerada modelar porque parecia corresponder, de um modo exemplar, às regras estabelecidas por Aristóteles na sua "Arte Poética". Para destruir a função de modêlo da tragédia francesa, era impositivo mostrar que as peças de Corneille e Racine de modo algum correspondiam nem ao espírito, nem à letra do pensamento aristotélico. O ataque de Lessing concentra-se, por isso, na demonstração de que a tragédia francesa deforma idéias essenciais do drama antigo. As partes dedicadas à análise das concepções aristotélicas e às suas interpretações erradas, aqui reproduzidas, são um grande exemplo de acuidade crítica. Embora as proposições de Lessing pareçam em parte superadas pelas interpretações atuais, representam um progresso quando comparadas com as de Corneille e o classicismo francês. À imitação exterior e mecânica de regras ligadas a determinadas circunstâncias históricas e não transferíveis para outras épocas e condições, Lessing procura sobrepor a meta essencial da tragédia, sua função fundamental, que reside, segundo Aristóteles (seguido por Lessing), na catarse.

Esta, por sua vez, é reinterpretada. A tragédia deve suscitar "compaixão e mêdo", não compaixão e "terror". Lessing dirige-se contra o "terreur" que se baseia no excesso, no hediondo, transformando o infortúnio das personagens em uma sensação momentânea que, no fundo, pouco afeta o público. Nada de terror "ante" o desastre e sim

mêdo "com" as personagens. O mêdo nasce da empatia com o sofrimento de personagens semelhantes a nós, burguesas como nós; é, em essência, nada senão "a compaixão referida a nós mesmos". Mas "o infortúnio daqueles cujas circunstâncias mais se aproximam das nossas penetrará naturalmente com mais profundeza na nossa alma". E ainda: "Os nomes de príncipes e heróis podem dar a uma peça pompa e majestade, mas nada contribuem para a emoção". O "terreur" estabelece um abismo entre palco e platéia, mostrando-nos destinos horripilantes de reis com que não podemos identificar-nos. O mêdo, ao contrário, é suscitado pelo sofrimento de nossos semelhantes, sofrimentos que podem atingir a nós mesmos a qualquer momento. Cada espectador sente: "tua res agitur".

Atualmente, alguns tendem a preferir, de nôvo, a tradução de "terror". "Fobos", o têrmo usado por Aristóteles, é um demônio que os gregos costumavam pintar no escudo a fim de paralisar pelo terror o inimigo. Admite-se que o têrmo visa a exprimir o pavor e arrepio ante o aparecimento do "totalmente diverso". Fobos talvez pertença ainda à experiência primitiva do sagrado. Seria o que sentiam os patriarcas bíblicos face à manifestação da divindade: tremor, amolecimento de joelhos, de modo que o cair de joelhos não era símbolo, mas sintoma. Apesar de tudo isso, a interpretação de Lessing supera a anterior; o têrmo "terreur", no classicismo francês, nada tinha das conotações atualmente sugeridas.

No que se refere à purgação, Lessing teve o mérito de estabelecer, de vez e para sempre, que não se trata da purificação das paixões apresentadas (ciúmes, ódios, amôres, ambições das personagens), como ainda supunha Corneille, mas exclusivamente da purificação da compaixão e do mêdo (terror) suscitados pelos sofrimentos das personagens — sofrimentos por sua vez resultantes dos ciúmes, ambições, ódios das mesmas. Com humor, Lessing mostra que, pela concepção então reinante, se deveria receitar ao curioso outras tragédias do que ao ambicioso ou colérico.

Quanto ao mecanismo da purgação, Lessing e sua época não sabiam que Aristóteles, ao usar o têrmo "catarse", tinha em mira uma "descarga" segundo concepções da medicina. O filósofo atribuía não só à tragédia, e sim também à música (e, em extensão, às artes), efeitos excitantes, capazes de abrandarem tais excitações pela própria excitação, ou seja, por um mecanismo de descarga. As tensões psíquicas acumuladas pela vida emocional são levadas até à sua purgação pacífica (não violenta), graças à arte.

A interpretação de Lessing, que fala de uma "transformação das paixões em aptidões virtuosas", embora tenha um cunho moralizante, de conformidade com a "Ética" de Aristóteles — que exalta o têrmo médio entre os comportamentos extremos (p. ex. a coragem entre a covardia e a temeridade) — visa até certo ponto a uma espécie de sublimação: as paixões (compaixão e mêdo) são sublimadas, são adaptadas ao mundo civilizado, mas não suspensas ou eliminadas. A comoção produzida pela tragédia, a profunda compaixão pelo outro, reflui sôbre nós mesmos como mêdo, ante a humana condição e suas vicissitudes. Êsse mêdo é, ao mesmo tempo, suscitado e moderado. Assim, a tragédia amplia, aprofunda e elucida a compreensão da nossa existência de sêres morais e faz com que, ao mesmo tempo, vivamos emocionalmente a nossa própria condição. Produzindo em nós a ilusão (da realidade) e concomitante identificação com o mundo representado — conforme as teses fundamentais de Aristóteles — a tragédia contribui para o nosso amadurecimento e libertação moral.

É impossível resumir, neste contexto, tôda a riqueza das concepções desenvolvidas na "Dramaturgia de Hamburgo", que, nesta edição, é reproduzida em algumas das suas partes mais importantes. De relêvo, é a discussão dos gêneros, cujas regras fundamentais se afiguram a Lessing de alta importância. Ainda assim, interpreta-as com flexibilidade. O que importa é o efeito da obra sôbre o apreciador. O "gênio" — e Lessing pensa sempre em Shakes-

peare, que opõe aos franceses — não precisa ater-se às regras (já que, no fundo, é a origem das mesmas). "O que, afinal, se pretende com a mistura dos gêneros? Que se os separe nos manuais, com a máxima exatidão possível: mas quando um gênio, em virtude de intuitos mais altos, faz confluir vários gêneros em uma e a mesma obra, que então se esqueça o manual e examine apenas se atingiu a êsses intuitos mais altos". Uma vez atingidos, é indiferente se uma peça "nem é totalmente narração, nem totalmente drama". E concluindo com a característica rudeza quase luterana: "Por ser a mula nem cavalo nem asno, será ela, por isso, em menor grau, um dos animais... mais úteis?"

Tais concepções e a proclamação do gênio superior de Shakespeare tiveram enorme influência sôbre a geração dos rebeldes do "Sturm und Drang" (Tempestade e Ímpeto), movimento pré-romântico, que deflagrou precisamente nos lustros posteriores (1770-1785) à publicação da "Dramaturgia" e do qual fizeram parte o jovem Goethe e o jovem Schiller. Se Schiller iria dizer que Shakespeare corresponde muito melhor às exigências de Aristóteles do que tôda a "tragédie classique", êle se mostra tributário de Lessing. Êste, contudo, estava longe de concordar com os excessos que os jovens rebeldes supunham ser permitidos e estimulados pela "Dramaturgia". Já na própria "Dramaturgia", nas partes finais, Lessing teve oportunidade de dirigir-se contra uma revolta que ameaçava tôda a tradição. Se no início dissera: "O gênio ri-se de tôdas as divisões da crítica", dirige-se, no fim, ante os primeiros sintomas da anarquia poética, contra a pretensão de se querer pôr de lado, arbitràriamente, "tôdas as experiências do tempo passado" e contra os manifestos que exigiam que "cada original" se esforçasse por "inventar a arte de nôvo e por si mesmo". Negar as regras e a crítica, afirma, significa negar os exemplos e o exercício, significa "limitar o gênio não só a si mesmo, mas até à sua primeira tentativa". A arte, enfim, é um "métier" cuja função dentro da sociedade não lhe permite ser reduzida, pelo gênio, à mera auto-expressão.

A "Dramaturgia de Hamburgo" comprova, exemplarmente, que a grande crítica não pode limitar-se à análise e interpretação de textos isolados, mas que lhe cabe elevar-se, quando necessário, aos princípios mais gerais da teoria literária e da estética, para, através dêstes, fundamentar a análise individual, a qual, por sua vez, explicita e concretiza os princípios. Assim, medeia entre o geral e o individual.

A crítica de Lessing mostra, ao mesmo tempo, que a literatura não é um compartimento estanque; ela faz parte da vida da nação. Através da crítica literária, Lessing exerceu a função de educador e político cultural. Sua atividade, neste sentido, revestiu-se de importância muito maior, no desenvolvimento da Alemanha, do que se acreditaria estar ao alcance de um dramaturgo e crítico literário.

Anatol Rosenfeld

DRAMATURGIA
DE
HAMBURGO

ADVERTÊNCIA

É fácil adivinhar que a nova administração do teatro desta cidade constitui a razão de ser das presentes páginas.

A finalidade delas há de corresponder aos bons propósitos que não se pode deixar de atribuir aos que pretendem dedicar-se a esta administração. Êles próprios manifestaram-se suficientemente a respeito e suas declarações foram, aqui como alhures, acolhidas pela parte mais fina do público com o aplauso que todo estímulo espontâneo ao bem geral merece e pode esperar em nossos dias.

.....

Se até agora nada mais houvesse acontecido aqui, exceto o fato de uma sociedade de amigos do palco ter pôsto mãos à obra, congregando-se para atuar segundo um plano de utilidade coletiva, só com isso já se ganharia muito. Pois, a partir desta primeira modificação, podem, mesmo com o favor apenas moderado do público, medrar fácil e ràpidamente tôdas as demais melhorias de que necessita o nosso teatro.

Esfôrço e dinheiro certamente não serão poupados, mas só o tempo dirá se não houve falta de gôsto e discernimento. E não estará na dependência do público fazer com que seja eliminado e aperfeiçoado o que aí houver de deficiente? Que apenas compareça, que veja e ouça, que examine e julgue. Sua voz jamais será menosprezada e seu juízo nunca deixará de ser acatado.

Mas cumpre que nem todo e qualquer criticastro se tome pelo público, e que aquêle, cujas expectativas forem desenganadas, também se ponha a matutar sôbre o que foram as suas expectativas. Nem todo amador é conhecedor; nem todo aquêle que percebe as belezas de *uma* peça, o desempenho justo de *um* ator, é capaz, já por isso, de reputar o valor de todos os outros. Não se tem gôsto algum quando se tem sòmente um gôsto unilateral; muitas vêzes, porém, é-se tanto mais sectário. O verdadeiro gôsto é o geral, que abrange belezas de tôda espécie, mas que não espera de nenhuma maior prazer e enlêvo do que ela lhe pode conceder segundo a sua modalidade.

Muitos são os degraus que um teatro em formação deve galgar, até chegar ao ápice da perfeição; mas um teatro adulterado acha-se naturalmente ainda mais distante de tal eminência e receio muito que a cena alemã esteja mais neste caso do que naquele.

Nem tudo pode, portanto, acontecer de uma vez. Mas o que não se vê crescer, encontra-se, após algum tempo, crescido. O mais vagaroso, que não perde de vista o seu objetivo, caminha ainda mais depressa do que aquêle que vaga sem objetivo.

Esta dramaturgia deve manter um registro crítico de tôdas as peças a representar e seguir cada passo que a arte, tanto dos autores como dos atôres, der em nossa cidade. A escolha do repertório não é ninharia, mas a escolha pressupõe quantidade; e, se nem sempre fôrem encenadas obras-primas, ver-se-á logo onde está a culpa. Contudo, é bom que não se apresente o medíocre como algo melhor do que realmente é e que o espectador insatisfeito ao menos aprenda com isso a julgar. Quando se quer ensinar bom gôsto a uma pessoa de sadia compreensão, basta expor a razão pela qual algo não lhe agradou. Certas peças medianas precisam ser conservadas, isto porque contêm certos papéis excelentes, em que êste ou aquêle ator pode mostrar tôda a sua fôrça. Assim, não se rejeita de pronto uma composição musical pelo fato de ser o seu texto lamentável.

O maior requinte de um árbitro dramático manifesta-se na sua capacidade de, em cada caso de prazer e desprazer, saber discernir infalìvelmente o que e quanto cumpre lançar à conta do autor, ou do ator. Censurar um pela falha do outro significa estragar ambos. Aquêle é desencorajado e êste se torna audacioso.

O ator, particularmente, deve exigir que se observe no caso o máximo rigor e imparcialidade. A justificação do autor pode ser encetada em qualquer tempo; sua obra perdura e é sempre possível volver a ela. Mas a arte do comediante é transitória em suas realizações. Nêle, o que há de bom e mau passa tumultuoso e rápido; e, não raro, o capricho momentâneo do espectador é, mais do que o próprio ator, a razão pela qual isto ou aquilo causou nêle uma impressão mais viva.

Uma bela figura, um semblante sedutor, uns olhos eloqüentes, um andar gracioso, um tom agradável, uma voz melodiosa são coisas que não se deixam expressar plenamente com palavras. Contudo, não constituem as únicas nem as maiores perfeições do ator. São apreciáveis dons naturais, muito necessários à sua profissão, mas estão longe de preenchê-la! O ator deve sempre pensar com o autor; deve, onde ocorreu ao autor alguma falha humana, pensar por êle.

Temos todos os motivos para esperar de nossos atôres numerosos exemplos disso. — Contudo, não quero elevar demasiado a expectativa do público. Ambos são danosos a si próprios: quem muito promete e quem muito espera.

Hoje verifica-se a inauguração do teatro. Ela decidirá muita coisa; mas não deveria decidir tudo. Nos primeiros dias, os juízos hão de se entrecruzar bastante. Custaria muito conseguir leitores serenos. — A primeira fôlha desta publicação não deve, por iso, aparecer antes do início do mês vindouro.

Hamburgo, 22 de abril de 1767

TERCEIRA PARTE

8 de maio de 1767

E como é que êsse ator (Sr. Ekhof) consegue que o escutem com tanto agrado recitar a máxima mais banal. O que, afinal, deverá aprender dêle outro comediante, para que nos entretenha do mesmo modo? (1).

Tôda máxima moral deve provir dessa plenitude do coração que transborda pela bôca; o ator precisa evitar tanto a impressão de estar longamente refletindo sôbre ela, como a de estar jactando-se com ela.

É evidente pois que as sentenças morais devem ser muito bem decoradas; cumpre pronunciá-las sem hesitações, sem o mínimo tropêço, num fluxo ininterrupto de vocá-

---

N. B. As notas introduzidas por (*) são da edição original.

---

(1) Konrad Ekhof (1720-1778), um dos pioneiros da arte de representar na Alemanha. A sua importância reside não só na sua grande arte, mas também na sua atitude moral, na sua vontade de conquistar para o ator — então ainda um pária — uma posição digna na sociedade. Foi, ademais, fundador de uma Academia de Atôres (1753), ligada ao primeiro teatro permanente da Alemanha. Nela se liam peças, se analisavam os papéis e o seu desempenho e se discutiam problemas da profissão. Ekhof já imaginava, também, a criação de um instituto de assistência e aposentadoria para atôres.

bulos, com tal ligeireza que não se afigurem um penoso desembrulhar da memória e, sim, prontas inspirações da situação atual. É claro, outrossim, que nenhuma falsa entonação deverá induzir-nos à suspeita de que o ator esteja papagueando o que não entende. Êle tem de nos convencer, mediante a mais correta e mais segura inflexão, de que penetrou inteiramente o sentido das palavras.

Mas a acentuação correta também pode, se necessário, ser ensinada a um papagaio. Quão distante está o ator que apenas entende um trecho daquele que, ao mesmo tempo, o sente! Palavras cujo sentido alguma vez apreendemos, que alguma vez se imprimiram em nossa memória, deixam-se declamar com muita justeza, ainda que a alma se ocupe de coisas totalmente diferentes; mas então nenhum sentimento é possível. A alma precisa estar totalmente presente; deve dirigir a atenção só e tão-sòmente ao seu discurso, e apenas então...

Mas ainda assim o ator pode realmente ter muito sentimento e, no entanto, pode parecer que não tenha nenhum. Em geral, constitui sempre o sentimento o mais discutível entre os talentos do ator. Pode encontrar-se onde não é reconhecido; e pode-se julgar reconhecê-lo onde não se encontra. Pois o sentimento é algo de íntimo, que só nos é dado ajuizar segundo sinais externos. Ora, é possível que certas peculiaridades no físico do ator ou não admitam êstes sinais ou, pelo menos, os debilitem e os tornem ambíguos. O ator pode apresentar certa conformação facial, certo jôgo fisionômico, certo tom, que nós habituamos a vincular a capacidades bem diversas, a paixões bem diversas e a disposições espirituais muito diversas daquelas que presentemente lhe incumbe externar e expressar. Assim sendo, por mais que êle sinta, não lhe daremos fé, pois está em contradição consigo próprio. Outro, ao contrário, pode apresentar uma compleição tão feliz, possuir traços tão incisivos, todos os seus músculos podem achar-se tão fácil e tão ràpidamente às suas ordens, êle pode ter a seu alcance tão sutis

e múltiplas modulações de voz, em suma, pode estar cumulado em tão alto grau de todos os dons necessários à pantomima, que, mesmo nos papéis que desempenha não de modo original, mas segundo algum bom modêlo, êle pode parecer animado pelo mais fervoroso sentimento, embora tudo quanto diga e faça não passe de contrafação mecânica.

Sem dúvida é êste, apesar de sua indiferença e frieza, bem mais proveitoso ao teatro, do que aqueloutro. Se durante longo tempo nada mais houver feito exceto macaquear, ainda assim terá reunido, afinal, uma porção de regras menores, segundo as quais êle próprio começará a atuar, e pela observância destas (conforme a lei pela qual, precisamente, as modificações d'alma, que suscitam certas mudanças no corpo, são, por sua vez, causadas por tais mudanças corporais) chegará a uma espécie de sentimento, o qual não pode ter, é verdade, a duração, o fogo daquele cuja origem promana da alma, mas que no momento da representação é assaz vigoroso para trazer à tona algo das alterações involuntárias do corpo, de cuja presença — e quase exclusivamente graças a ela — acreditamos poder concluir com segurança pela autenticidade do sentimento interno.

Tal ator deverá, por exemplo, exprimir a mais violenta emoção da ira; pressuponho que nem sequer entenda bem o seu papel, que tampouco seja capaz de apreender suficientemente ou imaginar com bastante viveza as razões desta ira, para levar a sua própria alma ao estado de cólera. E eu digo: se apenas houver aprendido de um ator de sentimento espontâneo as mais grosseiras exteriorizações da ira e souber imitá-las fielmente — o andar impetuoso, estrepitante, a voz áspera, ora estridente, ora sufocada, o jôgo dos sobrolhos, o tremor dos lábios, o rilhar dos dentes etc. — se êle apenas, digo eu, imitar bem estas coisas que, querendo-se, são imitáveis, neste caso a sua alma será infalìvelmente assaltada por um obscuro sentimento de raiva que, a seu turno, retroage sôbre o corpo, engendrando nêle também aquelas modificações que não dependem apenas de nossa vontade;

a sua face arderá, os seus olhos hão de faiscar, os seus músculos se retesarão; em suma, parecerá um autêntico encolerizado, sem que o seja e sem que compreenda, nem de longe, porque deveria sê-lo (2).

De acôrdo com êstes princípios do sentimento em geral, tentei determinar quais as características externas que acompanhariam aquêle sentimento com que cumpriria pronunciar reflexões morais e quais se encontram ao nosso alcance, de tal forma que qualquer ator possa representá-las, alimente ou não o sentimento em aprêço. Quero crer que sejam as seguintes:

Cada máxima é uma sentença geral que, como tal, exige certo grau de concentração de alma e de tranqüila reflexão. Será mister proferi-la com serenidade e certa frieza.

Entretanto, esta sentença geral é, ao mesmo tempo, o resultado de impressões causadas por certas circunstâncias individuais às personagens atuantes; não se trata apenas de uma conclusão simbólica, mas sim de um sentimento generalizado e, sendo a expressão dêste, a sentença deve ser enunciada com fogo e certo entusiasmo.

Por conseguinte, com entusiasmo e serenidade, com fogo e frieza?

Exatamente assim; com uma mistura de ambos, na qual, todavia, conforme a situação, prevalecerá ora um, ora outro.

---

(2) Lessing estudou o problema do desempenho com interêsse e desejava mesmo escrever uma obra sôbre a "eloqüência corporal", baseado no livro de Rémond de Saint-Albine (1699-1778), sôbre o ator (Le Comédien), do qual traduziu e publicou trechos na sua "Biblioteca Teatral" (1754-1758). Também Stanislavski, particularmente na sua última fase, atribuiu grande importância às chamadas "ações físicas", para a construção conveniente do papel. Mas não admitiu a possibilidade de um desempenho genuíno sem o entendimento profundo do papel.

Se a situação fôr calma, a alma deveria como que pretender imprimir-se, pela moral, um nôvo impulso; para tanto basta-lhe sòmente efetuar reflexões gerais a respeito de sua felicidade ou de seus deveres, para, mercê desta própria generalidade, gozar com tanto mais vivacidade da primeira e observar os segundos com tanto mais docilidade e bravura.

Entretanto, se a situação fôr violenta, será através da moral (palavra pela qual entendo tôda reflexão geral) que a alma, por assim dizer, se recomporá de seu vôo; deverá infundir às suas paixões o aspecto de razão e, às tempestuosas irrupções, a aparência de decisões premeditadas.

O primeiro requer tom sublime e entusiástico; o segundo, tom moderado e solene. Pois ali o *raisonnement* deverá inflamar-se em afeto e aqui o afeto deverá esfriar-se em *raisonnement*.

A maioria dos atôres incide precisamente no inverso. Em situações violentas, expelem as reflexões gerais com a mesma fúria que o restante; e, em situações tranqüilas, murmuram-nas com a mesma serenidade que o restante. Daí decorre que, num como noutro caso, a moral não se sobressai destas situações; e que, nas primeiras, elas se nos afiguram tão desnaturais quanto enfadonhas e frias nas segundas. Tais atôres nunca ponderaram que o bordado precisa salientar-se do fundo e que bordar ouro sôbre ouro constitui um gôsto miserável.

Ao fim, acabam estragando tudo com o seu *gestus*. Não sabem sequer quando devem gesticular nem de que forma. Em geral, fazem gestos demais e demasiado insignificantes.

Se uma situação violenta a alma, de repente, parece concentrar-se, a fim de lançar um olhar ponderador sôbre si mesma ou sôbre aquilo que a cerca; é natural então que passe a dominar todos os movimentos do corpo que dependerem de sua mera vontade. Não apenas a voz se tornará mais serena; todos os membros logram um estado de calma, para exprimir a calma interior, sem a qual o ôlho da razão

não pode enxergar bem em seu derredor. De súbito, o pé que se adianta pisa firme, os braços caem, o corpo inteiro tende à justa posição; uma pausa — e então a reflexão. O homem queda-se aí, num silêncio solene, como se não quisesse perturbar-se em ouvir a si próprio. A reflexão findou — nova pausa — e êle, assim como a reflexão visou moderar ou inflamar suas paixões, torna a prorromper inopinadamente ou a encetar paulatinamente o jôgo de seus membros. Só no rosto perduram, durante a reflexão, os sinais das emoções; semblante e olhos continuam em movimento e em fogo; pois não temos o semblante e os olhos tão prontamente em nosso poder como os pés e as mãos. E precisamente nisso, neste semblante expressivo, nestes olhos ardentes e nesta atitude tranqüila do resto do corpo, é que consiste a mescla de fogo e frieza, com a qual, creio, cumpre pronunciar a moral em situações violentas.

Com igual mescla há de ser também proferida em situações calmas; apenas com a diferença de que aquela parte da ação que lá era veemente será aqui mais fria e a que fôra lá mais fria deverá ser aqui mais fogosa. Em outros têrmos: visto que a alma, quando nada tem exceto sentimentos brandos, procura infundir, por meio de reflexões gerais, um grau mais alto de vivacidade a êsses sentimentos, ela fará também contribuir para tanto os membros do corpo, os quais se acham imediatamente a seu dispor; as mãos estarão em pleno movimento; só que a expressão da face não pode acompanhar tão prontamente, devendo reinar ainda no semblante e nos olhos a serenidade, da qual gostaria de tirá-la o resto do corpo.

DÉCIMA PRIMEIRA PARTE

5 de junho de 1767

A aparição de um espectro constituiu, numa tragédia francesa, tão audaciosa novidade e o autor, que a ela se abalançou, justifica-a com razões tão peculiares, que vale a pena lançar sôbre o caso um olhar mais demorado (3).

"Bradou-se e escreveu-se de todos os lados", diz o Sr. de Voltaire, "que ninguém mais acredita em fantasmas e que a aparição dos mortos, aos olhos de uma nação esclarecida, só pode parecer infantil. "Como" assim? replica êle a isso; "a Antigüidade tôda acreditou neste milagre e não seria agora permitido guiar-se pela Antigüidade? Como assim? Nossa religião santificou essas vias extraordinárias da Providência e seria ridículo renová-las?"

---

(3) Na parte anterior, aqui omitida, Lessing iniciara a crítica da peça "Semíramis", de Voltaire. O espectro é o espírito do rei assírio Nino, assassinado por sua espôsa Semíramis e o favorito dela, Assur. O espírito exorta o chefe militar Arcases (que na verdade, sem o saber, é filho do assassinado e da assassina) a vingá-lo. Semíramis tampouco sabe que Arcases é seu filho Nínias e oferece ao jovem herói a sua mão. Ao fim é morta por Assur, que sofre o justo castigo. Lessing rejeitara, na parte anterior, com mordacidade, a pretensão de Voltaire de que os dramaturgos gregos poderiam ter aprendido bastante com os autores franceses.

Tais exclamações são, parece-me, mais retóricas do que corretas. Antes de tudo, gostaria de deixar a religião fora do jôgo. Em matéria de gôsto e crítica, as razões dela extraídas são muito boas para calar o adversário, mas não se prestam tanto para convencê-lo. A religião, como religião, nada deverá decidir neste particular; se é apenas uma espécie de legado da Antigüidade, o seu testemunho não vale mais nem menos do que valem outros testemunhos da Antigüidade. E, de qualquer modo, ainda aqui teremos de tratar sòmente com a Antigüidade.

Muito bem; a Antigüidade inteira acreditava em espectros. Portanto, os autores dramáticos da Antigüidade tinham o direito de utilizar esta crença; se nos depararmos, na peça de um dêles, com mortos ressuscitados, será injusto acusá-lo segundo os nossos conhecimentos mais adiantados. Mas terá por isso o dramaturgo moderno, que participa de nossos conhecimentos mais avançados, o mesmo direito? Certamente não. E se fizer retroceder o seu enrêdo para aquêles tempos mais crédulos? Nem mesmo assim. Pois o dramaturgo não é um historiador; êle não relata o que outrora se acreditava haver acontecido, mas faz com que aconteça novamente perante os nossos olhos; e o faz acontecer de nôvo, não pela mera verdade histórica, porém com um intuito bem diverso e bem mais elevado; a verdade histórica não constitui o seu objetivo, mas apenas um meio para alcançar êste objetivo; êle quer iludir-nos e comover-nos através da ilusão. Se, portanto, é verdade que hoje não mais cremos em espectros, se esta incredulidade devesse necessàriamente impedir a ilusão, se na falta de ilusão é impossível participar com intensidade, então o autor dramático age hoje contra si mesmo, se, apesar disso, nos impinge êstes incríveis contos da carochinha; tôda arte, que para tanto emprega, é perdida.

E daí? Por conseguinte, não será permitido de modo algum levar ao palco fantasmas e aparições? Por conseguinte, estará exaurida para nós esta fonte do pavoroso e do patético? Não; seria uma perda demasiado grande para

à poesia e não disporá ela de exemplos, em que o gênio desafia tôda a nossa filosofia e sabe tornar horripilantes à nossa imaginação certas coisas que se afiguram extremamente ridículas à fria razão? A conclusão, portanto, há de ser outra; e terá sido falsa apenas a premissa. Não mais acreditamos em fantasmas? Quem o diz? Ou melhor ainda, o que significa isso? Significará que afinal chegamos tão longe em nossa compreensão que podemos demonstrar a impossibilidade dêste fato; que certas verdades irrefutáveis, que contradizem a crença nos espectros, se tornaram tão geralmente conhecidas, estão sempre e constantemente tão presentes até ao homem mais comum, que tudo quanto as conteste deva parecer-lhe necessàriamente risível e insípido? Eis o que certamente não pode significar. O fato de não crermos agora em fantasmas só pode significar o seguinte: nesta matéria, sôbre a qual se pode dizer quase tanto a favor como contra, que não está resolvida nem pode ser resolvida, a atual forma dominante de pensar concedeu preponderância aos argumentos contrários; alguns poucos adotam esta forma de pensar e muitos querem parecer adotá-la; êstes fazem a gritaria e dão a nota; a grande maioria cala-se e mantém-se indiferente, pensando, ora de um jeito, ora de outro; ouve com agrado, à luz do dia, escarnecer dos espectros e, na noite escura, ouve com um frêmito de horror o que se conta a respeito dêles.

Mas, não acreditar neste sentido em espectros não pode nem deve de modo algum impedir que o autor dramático os utilize. O germe de nêles acreditarmos reside em todos nós e, mais freqüentemente, naqueles para os quais, sobretudo, o autor escreve. Só depende de sua arte a germinação desta semente; só depende de certas manipulações o rápido desenvolvimento das bases de sua realidade. Se estiverem em seu alcance, podemos crer o que quisermos na vida comum; no teatro teremos de crer no que êle quiser.

Um autor assim é Shakespeare, e quase tão-sòmente Shakespeare. Perante o seu fantasma, em *Hamlet*, os cabelos põem-se em pé, cubram êles um cérebro crédulo ou in-

crédulo. O Senhor de Voltaire não procede nada bem ao invocar tal espectro; êste torna a êle e a seu fantasma Nino ridículos.

O espectro de Shakespeare vem realmente do outro mundo; assim nos parece. Pois êle surge na hora solene, em meio ao tenebroso silêncio da noite, acompanhado pelo séquito completo dos lúgubres e misteriosos acidentes, quando e com os quais estamos acostumados, desde o berço, a conceber e esperar espíritos. Mas o espectro voltairiano não serve sequer de bicho-papão, para assustar crianças; é o simples comediante travestido, que nada tem, nada diz, nada faz, que possa tornar verossímil que êle seja aquilo pelo qual se apresenta; bem ao contrário, tôdas as circunstâncias em que aparece antes perturbam a ilusão e traem a criação de um dramaturgo frio, que de bom grado gostaria de nos iludir e nos amedrontar, mas não sabe como começar. Basta considerar o seguinte: em pleno dia, em meio da assembléia dos Estados do Império, anunciado pelo estrondo de um trovão, o espectro voltairiano sai de sua tumba. Onde já ouviu Voltaire que fantasmas sejam tão audazes? Qual a velha que não lhe poderia contar que os espectros temem a luz do sol e não apreciam nem um pouco grandes assembléias? Voltaire sem dúvida sabia disso; mas conteve-se demasiado receioso, com luxo em demasia, para utilizar essas circunstâncias ordinárias; pretendeu mostrar-nos um espectro, mas de uma espécie mais refinada; e por causa dessa espécie mais refinada estragou tudo. O fantasma que se permite coisas que são contra tôda a tradição, contra todos os bons costumes reinantes entre os fantasmas, parece-me não ser um fantasma direito; e tudo o que a ilusão, no caso, não favorece, atrapalha a ilusão.

Houvesse Voltaire prestado um pouco de atenção à pantomima, sentiria também, a partir de outra perspectiva, a inconveniência de suscitar um fantasma perante os olhos de uma grande multidão. Todos precisam, ao percebê-lo, manifestar, de uma só vez, mêdo e terror; todos devem manifestá-lo de diferentes maneiras, para que o espetáculo não

apresente a fria simetria de um balê. Ora, tentemos amestrar para êste fim uma manada de tolos comparsas; e quando já conseguimos amestrá-los da forma mais feliz, lembremo-nos de como essa múltipla expressão do mesmo aspecto há de dividir a atenção e subtraí-la das personagens principais. Se estas personagens devem nos causar a devida impressão, cumpre não apenas que as possamos ver, mas convém outrossim que não vejamos nada mais, exceto elas. Na peça de Shakespeare, o espectro dirige-se ùnicamente a Hamlet; na cena em que a mãe está presente, ela não o vê nem o ouve. Assim, tôda a nossa atenção encaminha-se para Hamlet e, quanto mais indícios descobrimos de uma alma conturbada pelo horror e mêdo, tanto mais propensos ficamos a tomar a aparição, que lhe ocasiona esta perturbação, precisamente pelo que o próprio Hamlet a toma. O fantasma atua sôbre nós mais através de Hamlet do que através de si mesmo. A impressão que lhe provoca se nos transmite e o efeito é demasiado evidente e forte para que possamos duvidar de sua causa extraordinária. Quão pouco entendeu Voltaire êsse artifício! Seu espectro assusta a muitos, mas não muito. Semíramis exclama, uma vez: "Céu! Estou morrendo!" e os outros não fazem mais cerimônias com o fantasma do que faríamos, talvez, com um amigo, que julgávamos estar muito longe e que de súbito entra em nosso quarto.

DÉCIMA SEGUNDA PARTE

9 de junho de 1767

Observo mais uma diferença entre os fantasmas dos autores inglês e francês. O espectro de Voltaire nada é senão uma máquina poética, surgindo apenas para favorecer a intriga; em si, não nos oferece o menor interêsse. O espectro de Shakespeare, em compensação, é uma personagem realmente atuante, de cujo destino participamos; desperta pavor, mas também compaixão.

Esta diferença resulta, sem dúvida, da diversidade com que os dois autores encaram os fantasmas em geral. Voltaire considera um milagre a aparição de um morto; Shakespeare, um evento inteiramente natural. Qual dos dois pensa de maneira mais filosófica, não há que perguntar; Shakespeare, porém, pensa de maneira mais poética.

TRIGÉSIMA SEXTA PARTE [4]

1 de setembro de 1767

...Corneille era recebido no teatro como em sua casa; e, quando aparece o dono da casa, haverá algo mais justo do que os seus convidados lhe manifestarem cortesia? Mas com Voltaire ocorria algo totalmente diverso; a platéia ansiava por conhecer pessoalmente o homem que tanto admirara; quando a representação, portanto, chegava ao fim, exigia a sua presença, chamava, clamava e tumultuava, até que o Sr. de Voltaire se via obrigado a apresentar-se e a deixar que ela se embasbacasse e o aplaudisse. Não sei qual das duas coisas mais me surpreendeu, se a curiosidade infantil do público ou a vaidosa complacência do autor. Afinal, como é que se pensa que há de parecer um autor dramático? Não como outras pessoas? E como deve ser fraca a impressão causada pela obra, se exatamente nesse momento nada mais se deseja, exceto contrapor-lhe a figura do mestre? A verdadeira obra-prima, parece-me, empolga-

(4) Através de várias partes, Lessing analisa a peça "Soliman II", de Charles Simon Favart (1710-1792), extraída de uma narração de J. F. Marmontel (1723-1799), concluindo o estudo na 36.ª parte, para iniciar a crítica da peça "Mérope" (1736), de Voltaire, cópia da peça do mesmo título de Francesco Scipione Maffei (1675-1755), escritor e arqueólogo italiano. Nesta oportunidade menciona as grandes homenagens rendidas a Voltaire, por ocasião da estréia da peça, em 1743.

-nos tão plenamente consigo própria, que esquecemos o seu autor, que a consideramos como produto não de um único ser, mas da natureza em geral. Young diz, com respeito ao sol, que entre os pagãos constituía pecado não adorá-lo. Se algum sentido há nesta hipérbole, é o seguinte: o brilho, o esplendor do sol é tão grande, tão avassalador, que era de se perdoar ao homem mais rústico, o que lhe era natural, não pudesse imaginar maior brilho, maior esplendor, do qual êste fôsse apenas o reflexo e que portanto a tal ponto se perdesse na admiração do sol que deixou de pensar no criador do sol. Suponho que o verdadeiro motivo pelo qual sabemos tão pouco de autêntico sôbre a pessoa e as condições de vida de Homero é a excelência de sua poesia mesma. Quedamo-nos inteiramente pasmados diante do largo e rumorejante caudal, sem nos lembrarmos de suas nascentes na montanha. Não queremos saber disso, ficamos satisfeitos em esquecer que Homero, o mestre-escola de Esmirna, Homero, o mendigo cego, é o mesmo Homero cujas obras tanto nos deslumbram. Êle nos conduz ao convívio de deuses e heróis; deveríamos enfastiar-nos demasiado nesta companhia, para nos informarmos tão precisamente sôbre o porteiro que nos permitiu entrar. A ilusão há de ser muito fraca, é preciso sentir pouca natureza, porém tanto mais artifício, quando se alimente tanta curiosidade pelo autor. Por menos lisonjeira que, no fundo, deva ser para o homem de gênio a exigência do público no sentido de conhecê-lo pessoalmente (e que vantagem levará neste caso sôbre qualquer marmota que o populacho deseja ver com a mesma sofreguidão?), ainda assim parece que a vaidade dos autores franceses encontrou aí a sua satisfação. Pois, ao verificar como era fácil engodar um Voltaire, como era possível tornar dócil e flexível um homem assim, por meio de semelhantes carícias dúbias, a platéia parisiense começou a oferecer-se com mais freqüência o referido prazer e, em seguida, raramente se encenou uma nova peça sem que o autor não precisasse do mesmo modo apresentar-se e, inclusive, se apresentasse de bom grado. De Voltaire a Marmontel e de Marmontel,

descendo bem baixo, até Cordier, quase todos tiveram de se expor neste pelourinho (5). Quantas caras de pobres condenados não passaram por aí! A farsa chegou afinal tão longe que as pessoas mais sérias da própria nação começaram a irritar-se com o fato. É conhecido o sensato expediente do sábio Polichinelo (6). E ainda recentemente um jovem autor mostrou-se bastante audaz para deixar que o público o chamasse em vão. Não apareceu, de jeito algum; sua peça era medíocre, mas êste seu corportamento foi, por isso mesmo, tanto mais correto e digno de aplauso. Preferiria, por meu exemplo, ter abolido esta situação embaraçosa, a tê-la ocasionado por dez *Mérope* (7).

---

(5) Edmond Cordier de St. Firmin (1730-1816), dramaturgo francês.

(6) O sensato expediente do sábio Polichinelo: provàvelmente alusão a uma paródia de "Mérope", apresentada por um teatro de fantoches, e na qual Polichinelo, "faisant la révérence a posteriori,... lâche une pétarade au parterre; et tout de suite on entend crier: L'auteur, l'auteur, l'auteur!"

(7) Vê-se, pela exposição, que Lessing considera a obra-de-arte como um produto objetivo, feito por um homem de "métier", não por um criador que se exprime e confessa na sua obra. Não é o poeta que interessa e sim a obra. Lessing insere-se com esta concepção numa tradição que vem da Antigüidade. É só com os românticos que se começava a considerar as obras-de-arte como auto-confissões e auto-expressões dos artistas, e com isso se iniciava o que Nietzsche iria chamar a "peste biográfica".

QUADRAGÉSIMA SEXTA PARTE (8)

6 de outubro de 1767

Uma coisa é acomodar-se às regras e outra é realmente observá-las. A primeira é o que fazem os franceses; a segunda só os Antigos parecem haver compreendido.

A unidade de ação constituía a primeira lei dramática dos Antigos; a unidade de tempo e a unidade de lugar eram, por assim dizer, apenas conseqüências daquela e dificilmente tê-las-iam observado com maior rigor do que o exigido necessàriamente pela unidade de ação, se não se tivesse acrescentado o vínculo do côro. Visto que suas peças requeriam a exibição de uma massa de povo e que esta massa perma-

(8) Detendo-se ainda na peça "Mérope" e comparando-a com a "Mérope" de outros autores, Lessing analisa a crítica que Voltaire fêz à peça de Maffei. Na ocasião é ressaltada, com ênfase, a necessidade de manter a "ilusão trágica"; Lessing é adepto intransigente da teoria da "ilusão", sem a qual seria impossível a identificação do espectador com as personagens e, conseguintemente, tampouco a compaixão e a catarse. A teoria da ilusão — difundida particularmente a partir do Renascimento — não foi acatada pelo romantismo alemão e está, atualmente, em crise ("teatro anti-ilusionista; distanciamento de Brecht, etc.). Em seguida, Lessing discute as unidades de lugar e tempo, julgando-as completamente supérfluas. Ao mesmo tempo, tenta mostrar que Voltaire não as observou ou o fêz de modo tão forçado que uma lei dramática mais alta, a verossimilhança da peça, fica abalada.

necia sempre a mesma, não podendo distanciar-se mais de suas moradas nem permanecer longe delas por mais tempo do que habitualmente se fazia por mera curiosidade, não lhes restava outra alternativa senão restringir o lugar da ação a um e mesmo sítio individual, e o tempo, a um e mesmo dia. E a esta restrição submeteram-se de *bona fide;* mas com uma flexibilidade e com uma inteligência tal que, sete em nove vêzes, lucraram com isso muito mais do que perderam. Pois converteram esta necessidade em ocasião de simplificar de tal maneira a própria ação, de eliminar com tamanho cuidado todo o supérfluo que, reduzida às suas componentes mais essenciais, nada restou, exceto um ideal desta ação, o qual se desenvolveu com particular felicidade, precisamente naquela forma que requeria o menor acréscimo de circunstâncias de tempo e lugar (9).

Os franceses, em contrapartida, que não encontravam nenhum gôsto na verdadeira unidade de ação, que já estavam estragados pelas intrigas selvagens das peças espanholas, antes que chegassem a conhecer a simplicidade grega, consideravam as unidades de tempo e lugar não como conseqüências da primeira unidade, mas como requisitos por si mesmos indispensáveis à representação de uma ação, requisitos aos quais deveriam adaptar as mais ricas e mais enredadas de suas peças com o mesmo rigor que só poderia exigir o uso do côro, a cujo emprêgo, no entanto, haviam renunciado inteiramente. Verificando, porém, como isto é difícil e, muitas vêzes, quase impossível, entraram em acôrdo com as regras tirânicas, às quais não se atreviam a desobedecer por completo. Em vez de um único lugar, introduziram um lugar indeterminado, pelo que era possível imaginar ora um, ora outro sítio; bastava que tais lugares no conjunto não distassem em demasia entre si e que nenhum

---

(9) É preciso constatar, contudo, que o côro possibilitava também a mudança do lugar e a transmissão em caso de saltos temporais.

dêles necessitasse de cenário especial, porém que o mesmo cenário pudesse de certa forma servir tão bem a um como a outro. Em vez da unidade do dia, introduziram a unidade de duração; e um certo tempo, em que não houvesse nenhum levantar e pôr-do-sol, em que ninguém se deitasse, ou ao menos em que não se deitasse mais de uma vez, teria para êles o valor de *um* dia, por mais numerosas e diferentes que fôssem as ocorrências nêle sobrevindas.

Ninguém lhes levaria isso a mal; pois não resta dúvida que assim também é possível compor excelentes peças; e o provérbio diz: perfura a tábua onde ela é mais fina. Mas devo permitir que também meu vizinho perfure no mesmo lugar. Não devo apresentar-lhe, sempre, tão-só a face mais grossa, a parte mais nodosa da tábua, e gritar: Perfure aí! É aí que eu costumo perfurar! Todavia, os críticos de arte franceses costumam todos gritar assim, particularmente quando se deparam com peças dramáticas inglêsas. Que barulho fazem então sôbre a regularidade, que êles próprios tanto se facilitaram! — No entanto, repugna-me demorar mais tempo na discussão dêsses elementos.

Por mim, a *Mérope* de Voltaire e Maffei poderiam durar oito dias e se passar em sete lugares da Grécia! Mas que possuíssem ao mesmo tempo as belezas que me fizessem esquecer tais pedanterias!

A mais severa regularidade não pode contrabalançar a mínima falha nos caracteres...

SETUAGÉSIMA TERCEIRA PARTE (10)

12 de janeiro de 1768

... Na quadragésima oitava noite (quarta-feira, 22 de julho) foi representada *Ricardo III*, tragédia da autoria do Senhor Weisse, e, para completar, o *Duque Miguel*.

Esta peça constitui sem dúvida um dos nossos originais de maior importância; rica em grandes belezas, as quais demostram, à saciedade, que não estivera nada aquém das fôrças do autor evitar os defeitos nelas entremeados, se êle próprio quisera fiar-se nestas fôrças.

Já Shakespeare pusera em cena a vida e a morte do terceiro Ricardo; mas o Senhor Weisse não se lembrou disso antes de sua obra estar concluída. "Mesmo que, diz êle, eu perca muito na comparação, julgar-se-á ao menos que não cometi plágio; mas talvez representasse mérito plagiar Shakespeare".

Pressuposto que seja possível plagiá-lo. Mas o que se disse de Homero, que é mais fácil arrebatar a maça de Hércules do que um verso dêle, também se pode dizer plenamente de Shakespeare. Na mais leve de suas belezas há um sêlo impresso, que grita imediatamente a todo mundo:

---

(10) Após concluir um estudo de Terêncio para rebater comentários de Voltaire, Lessing passa a criticar a peça "Ricardo III", de Christian Felix Weisse (1726-1804), poeta e dramaturgo alemão da época.

eu sou de Shakespeare! E ai da beleza alheia que tenha a audácia de postar-se a seu lado!

Shakespeare quer ser estudado e não saqueado. Se tivermos gênio, Shakespeare há de ser para nós o que a câmara escura é para o paisagista: que a use com afinco a fim de saber como a natureza, em todos os casos, se projeta em *um* plano; mas que não lhe tome nada de empréstimo.

Não saberia tampouco, nessa peça tôda de Shakespeare, de uma só cena, ou mesmo de uma só tirada, que o Senhor Weisse pudesse utilizar tal como lá se encontra. Tôdas as partes, até as menores, são em Shakespeare confeccionadas segundo as grandes medidas da peça histórica, a qual está, para a tragédia de gôsto francês, quase como um amplo afrêsco para uma miniatura de anel. O que mais se poderá tirar daquele para usar neste, exceto, talvez, um rosto, uma figura isolada, no máximo um pequeno grupo, que cumpre realizar em seguida qual um todo próprio? Do mesmo modo, alguns pensamentos isolados em Shakespeare converter-se-iam em cenas inteiras e algumas cenas em atos completos. Pois quando se quer aproveitar convenientemente para um anão a manga da roupa de um gigante, é preciso fazer dela não outra manga, porém um casaco inteiro.

Mas, ainda que se faça tal coisa, pode-se ficar tranqüilo quanto à acusação de plágio. A maioria não reconhecerá, no fio, o floco de que é urdido. Os poucos que entendem da arte não traem o mestre e sabem que é possível lavorar uma pepita de ouro de modo tão artístico que o valor da forma exceda de longe o da matéria.

Eu, de minha parte, lamento realmente que o nosso autor se haja lembrado tão tarde do Ricardo de Shakespeare. Êle poderia tê-lo conhecido e, no entanto, permanecer tão original como o é agora; poderia tê-lo utilizado, sem que disso testemunhasse um único pensamento transposto.

Se precisamente o mesmo acontecesse comigo, usaria ao menos a obra de Shakespeare como um espelho a fim de apagar, de meu trabalho, tôdas as manchas que o meu

olhar não foi capaz de reconhecer de imediato. Mas como sei eu que o Senhor Weisse não fêz isso? E por que deixaria de fazê-lo?

Não poderia também ocorrer que exatamente o que eu considere semelhantes manchas, êle não considere? E não é bastante provável que êle tenha mais razão do que eu? Estou convicto de que o ôlho do artista é, em geral, muito mais penetrante do que o mais penetrante de seus apreciadores. Em vinte objeções que êstes lhe opuserem, o artista lembrar-se-á certamente de dezenove que, no curso do trabalho, êle próprio já se opusera e também a si próprio respondera.

No entanto, não ficará descontente por ouvi-las igualmente de outrem; pois gosta que se ajuíze a sua obra; banal ou meticuloso, destro ou canhestro, benigno ou maligno, tudo tem para êle o mesmo valor; e o mais banal, canhestro e maligno juízo lhe é preferível à fria admiração. Aquêle saberá como transformar de uma ou de outra maneira em seu proveito próprio, mas o que fará desta? Não desejaria, talvez, menosprezar a boa e honesta gente que o considera algo tão extraordinário; e, não obstante, vê-se obrigado a encolher os ombros e, por orgulho preferiria dez vêzes mais ser objeto de uma censura imerecida do que de um louvor imerecido...

SETUAGÉSIMA QUARTA PARTE

15 de janeiro de 1768

Vejamos os fatos. — Principalmente sôbre o caráter de Ricardo eu gostaria de obter esclarecimentos do poeta.

Aristóteles tê-lo-ia simplesmente desaprovado; é verdade que eu me haveria logo com o prestígio de Aristóteles, se apenas soubesse haver-me também com os seus argumentos.

A tragédia, considera êle, deve suscitar compaixão e terror: e daí deduz que o herói não pode ser nem um homem totalmente virtuoso nem um completo celerado. Pois, nem com as desventura de um, nem com a de outro, poder-se-ia alcançar tal objetivo.

Se admito isso, *Ricardo III* é uma tragédia que falhou em seu escopo. Se não o admito, já não sei o que é uma tragédia.

Isto porque Ricardo III, assim como o Sr. Weisse o pintou, é incontestàvelmente o maior, o mais horrendo monstro que o palco jamais suportou. Digo o palco: que a terra o tenha realmente suportado, disso eu duvido.

Que espécie de compaixão poderá despertar a destruição dêsse monstro? Contudo, isso de fato não lhe incumbe; não foi essa a intenção do poeta; em sua obra há outras personagens que êle criou para objeto de nossa compaixão.

Mas o terror? Não deveria êsse monstro, que encheu o abismo existente entre êle e o trono, exclusivamente com os cadáveres dos entes que lhe deveriam ser os mais queri-

dos do mundo; não deveria êsse demônio sangüinário, que se vangloria de sua sêde de sangue e se compraz em seus crimes, suscitar o terror na mais alta medida?

Êle certamente suscita terror, se por terror cumpre entender o estarrecimento diante de crimes inconcebíveis, o horror em face de monstruosidades que ultrapassam nossa compreensão, se cumpre entender o arrepio de pavor que nos acomete ao percebermos atrocidades deliberadas que são perpetradas com prazer. Dêsse terror *Ricardo III* encheu-me as medidas.

Mas semelhante terror é tão pouco um dos desígnios da tragédia, que os poetas antigos procuravam antes minorá-lo de tôdas as maneiras, sempre que as suas personagens deviam cometer um grande crime. Preferiam lançar a culpa sôbre o destino, converter o crime no decreto de vingativa divindade, transformar o homem livre em máquina, a permitir que se nos comunicasse a horrível idéia de que o ser humano é, por natureza, capaz de tamanha perversão.

Entre os franceses, Crebillon traz o apôdo de "o Terrível". Receio que seja bem mais por causa dêsse terror inadequado à tragédia do que por causa do autêntico, que o Filósofo consigna à essência da tragédia.

E a êste último não se deveria sequer chamar de terror. O têrmo empregado por Aristóteles significa mêdo: a tragédia, diz êle, deve excitar compaixão e mêdo; não compaixão e terror. É verdade que o terror constitui uma espécie do mêdo; é um mêdo súbito, surpreendente. Mas exatamente êsse caráter subtâneo, surpreendente, que o seu conceito encerra, mostra claramente que aquêles aos quais é atribuída aqui a introdução da palavra "terror", em vez da palavra "mêdo", não perceberam a que mêdo se referia Aristóteles. Talvez não volte tão logo ao assunto; seja-me, pois, permitida uma pequena digressão (11).

---

(11) Veja introdução.

"A compaixão, diz Aristóteles, requer alguém que sofre imerecidamente; o mêdo requer um nosso semelhante. O perverso não é, nem um nem outro; por conseguinte, a sua desgraça tampouco pode suscitar uma ou outra coisa (*).

Êsse mêdo, digo eu, é que os comentadores e tradutores mais recentes denominam terror e, graças a semelhante troca de vocábulos, logram imputar ao filósofo os mais estranhos negócios do mundo.

"Não foi possível, declara um entre muitos ** (12), chegar à unanimidade sôbre a interpretação do terror; e, de fato, ela contém em algum sentido um elo a mais, que lhe contraria a generalidade e a restringe em demasia. Se Aristóteles entendia pelo adjunto "nosso semelhante" tão-só a semelhança da humanidade, porque o espectador e a personagem são ambos sêres humanos, ainda que entre o caráter, a dignidade e a posição dêles haja infinita diferença, então o adjunto era supérfluo, pois era auto-evidente. Mas se era de opinião de que só personagens virtuosas ou as que arcavam tão-sòmente com uma falta perdoável podiam provocar terror, neste caso não estava certo, pois a razão e a experiência se lhe opõem. O terror nos advém, sem dúvida, de um sentimento de humanidade, pois todo homem lhe está sujeito e todo homem se abala, em virtude dessa emoção, com o infortúnio de outro homem. É bem possível que ocorra a alguém negar tal fato quanto a si próprio; isso, entretanto, em vez de uma objeção, redundaria sempre em uma denegação de seus sentimentos naturais e, portanto, em pura fanfarrice, à base de princípios pervertidos. — Se acontece pois que mesmo uma pessoa viciosa, para a qual precisamente voltamos nossa atenção, é atingida inopinadamente por um acaso adverso, perdemos então de vista o vicioso e ve-

---

(*) No capítulo 13, da *Arte Poética*. (L.)

(**) O Sr. S. no prefácio ao seu *Teatro Cômico*, pág. 35 (L.)

(12) O Sr. S. — Obra que apareceu, anônima, em 1759. O autor é Christian Ernst Schenk.

mos apenas o homem. O espetáculo da miséria humana em geral nos entristece e o repentino triste sentimento, que então experimentamos, constitui o terror".

Inteiramente justo: apenas não no justo lugar! Pois o que diz isso contra Aristóteles? Nada. Aristóteles não pensa neste terror, quando fala do mêdo, no qual só o infortúnio de nosso semelhante nos poderia colocar. Êste terror, que nos assalta pela imprevista percepção de um sofrimento em vias de acontecer a outrem, é um terror compassivo e já compreendido na compaixão. Aristóteles não diria compaixão e mêdo, se, por mêdo, não entendesse nada mais que uma simples modificação de compaixão.

"A compaixão", escreve o autor da *Carta sôbre os Sentimentos* * (13), "é um sentimento mesclado, composto do amor a um objeto e do desgôsto por sua desventura. Os movimentos pelos quais a compaixão se dá a conhecer diferenciam-se tanto dos simples sintomas do amor quanto do desgôsto, dos quais a compaixão constitui uma manifestação. Mas quão variada pode ser esta manifestação! Basta mudar, na desgraça deplorada, a só determinação do tempo e a compaixão apresentar-se-á através de características inteiramente diversas. Com Electra, que chora sôbre a urna do irmão, experimentamos compassiva aflição, pois ela considera a infelicidade como acontecida e lamenta a perda já ocorrida. O que sentimos diante das dôres de Filocteto é igualmente compaixão, mas de natureza algo diferente; pois o tormento que êste homem virtuoso deve padecer é atual e o assalta perante os nossos olhos. Quando, porém, Édipo se enche de horror, ao se desfazer o grande segrêdo; quando Monima se assusta, ao ver o enciumado Mitridates empalide-

---

(*) *Escritos Filosóficos* do Senhor MOISÉS MENDELSSOHN, segunda parte, pág. 4 (L.).

(13) Moisés Mendelssohn, filósofo da Ilustração, amigo de Lessing. Viveu de 1729 a 1786. A correspondência entre os dois é de grande importância.

cer; quando a virtuosa Desdêmona sente receio, ao ouvir Otelo, em geral tão terno, falar-lhe ameaçadoramente, o que experimentamos então (14)? Ainda sempre compaixão! Mas compassivo pavor, compassivo mêdo, compassivo terror. Os movimentos são variados, apenas a essência dos sentimentos é, em todos êsses casos, da mesma espécie. Pois, estando cada amor unido à disposição de nos colocar no lugar do amado, devemos partilhar com a pessoa amada tôdas as espécies de sofrimentos, o que é denominado muito enfàticamente de compaixão. Por que não podem nascer da compaixão também o mêdo, o terror, a ira, o ciúme, a vingança e, em geral, tôdas as espécies de sentimentos desagradáveis, sem exceção mesmo da inveja? Vemos por aí como é inepta a maioria dos críticos, ao dividir as paixões trágicas em terror e compaixão! Terror e compaixão! Então o terror teatral não seria compadecimento? Por quem se assusta o espectador, quando Mérope ergue o punhal contra o próprio filho? Certamente não por si, mas por Egisto, cuja sobrevivência êle tanto deseja, e pela rainha traída, que o considera o assassino do filho dela. Se contudo quisermos chamar compaixão apenas o desgôsto pelo infortúnio presente de outrem, precisamos distinguir da compaixão pròpriamente dita não só o terror, porém tôdas as demais paixões, que nos são comunicadas por outrem".

(14) Electra, Filocteto, Édipo — personagens de Sófocles; Monima, personagem de "Mithridates", de Racine; Desdêmona, Otelo — personagens de Shakespeare.

SETUAGÉSIMA QUINTA PARTE

19 de janeiro de 1768

Êsses pensamentos são tão justos, tão claros, tão evidentes que, segundo nos parece, qualquer pessoa poderia e deveria tê-los tido. Entretanto, não quero atribuir falsamente as agudas observações do filósofo moderno ao antigo; conheço muito bem os méritos daquele na doutrina dos sentimentos mistos; a êle sòmente devemos a verdadeira teoria sôbre êstes sentimentos. Mas o que êle expôs tão acertadamente, Aristóteles, por sua vez, pode ter percebido mais ou menos no todo: pelo menos é incontestável que Aristóteles ou deve ter acreditado que a tragédia não pode nem deve despertar nada senão a compaixão pròpriamente dita, nada senão o desprazer pela desventura atual de outrem, o que dificilmente se lhe pode imputar; ou compreendia sob o têrmo compaixão tôdas as paixões em geral que nos são comunicadas por outrem.

Isto porque êle, Aristóteles, não foi por certo quem efetuou a divisão, justamente censurada, das paixões trágicas em compaixão e terror. Êle foi mal entendido, mal traduzido. Fala de compaixão e mêdo, e não de compaixão e terror; o mêdo, nêle, não é de modo algum o mêdo que o mal iminente de outrem desperta por êsse outrem, porém o mêdo por nós próprios, que brota de nossa semelhança com a personagem sofredora; é o mêdo de que as calamidades a ela destinadas nos possam atingir a nós mesmos; é

o mêdo de que nós próprios possamos tornar-nos o objeto compadecido. Numa palavra: êste mêdo é a compaixão referida a nós mesmos.

Aristóteles quer sempre ser explicado a partir de si mesmo. A quem pretende fornecer-nos sôbre a sua *Arte Poética* um nôvo comentário, que ultrapassa de muito o de Dacier, a êste aconselho, antes de mais nada, ler as obras do filósofo, do comêço ao fim (15). Encontrará esclarecimentos para a *Arte Poética* em passagens onde menos espera; em especial, cumpre-lhe estudar os livros de retórica e moral. Dever-se-ia pensar, na verdade, que os Escolásticos, que conheciam os escritos aristotélicos na ponta dos dedos, haveriam de ter descoberto, há muito, tais esclarecimentos. Contudo, dentre as obras de Aristóteles, foi exatamente a *Arte Poética* a que menos lhes importou. Ao mesmo tempo, careciam de outros conhecimentos, sem os quais estas explicações não poderiam ao menos fazer-se fecundas; não conheciam o teatro nem as suas obras-primas.

A autêntica interpretação dêste mêdo, que Aristóteles acrescenta à compaixão trágica, encontra-se nos quinto e oitavo capítulos do segundo livro de sua *Retórica*. Não era nada difícil lembrar-se dêstes capítulos; no entanto, nenhum de seus comentadores se lembrou dêles, nenhum pelo menos fêz dêles o uso que era possível fazer. Pois também os que perceberam, sem êles, que êsse mêdo não é o terror compassivo, teriam importante lição a aprender daí: ou seja, a causa pela qual o Estagirita associou aqui à compaixão o mêdo, e por que o mêdo, por que nenhuma outra paixão e por que não várias paixões. Desta causa, nada sabem, e gostaria muito de ouvir o que iriam sacar de suas cabeças, para responder, se se lhes perguntasse: por que, por exemplo, não pode nem deve a tragédia suscitar compaixão e admiração, tal como suscita compaixão e mêdo?

---

(15) André Dacier (1651-1722), filólogo francês, traduziu e comentou a Arte Poética de Aristóteles.

Mas tudo se baseia no conceito que Aristóteles formava da compaixão. Com efeito, acredita êle que o mal, que se deve tornar objeto de nossa compaixão, tem, necessàriamente, de ser de tal quantidade que devamos temê-lo igualmente em relação a nós ou a alguém dos nossos. Onde não existe tal mêdo, tampouco ocorrerá a compaixão. Pois nem aquêle a quem a desventura abateu tanto que nada mais receia no tocante a si mesmo, nem aquêle que se julga tão completamente feliz que não concebe por onde uma desgraça possa golpeá-lo, nem o desesperado nem o presunçoso costumam sentir compaixão pelo próximo. Por conseguinte, Aristóteles também explica o temível e o compassível um pelo outro. É-nos temível, diz êle, tudo o que, se tivesse acontecido a outro, ou devesse acontecer, despertaria a nossa compaixão * (16): e consideramos digno de compaixão tudo o que temeríamos, se nos ameaçasse a nós próprios. Não basta, portanto, que o infeliz, pelo qual devemos sentir compaixão, não mereça a sua desventura, por mais que a tenha de algum modo atraído por qualquer debilidade; a sua atormentada inocência ou, mais ainda, a sua culpa paga com demasiada dureza, ficam perdidas para nós, ficam incapacitadas de excitar nossa compaixão, quando não vislumbramos a menor possibilidade de que os seus sofrimentos também a nós possam atingir. Porém, segundo Aristóteles, esta possibilidade surge e pode alcançar grande verossimilhança, quando o poeta não torna o infortunado pior do que nós costumamos ser, quando o deixa pensar e agir exa-

---

(*) Não sei o que passou pela cabeça de AEMILIUS PORTUS (em sua edição da *Retórica*, Spirae 1598) para traduzir isso por: *Denique ut simpliciter loquar, formidabilia sunt, quaecumque simulac in aliorum potestatem venerunt, vel ventura sunt, miseranda sunt.* Isso só pode significar: *quaecumque simulac aliis evenerunt, vel eventura sunt.*

(16) Denique ut...: sentido da tradução de Portus: "Terrível é o que suscita compaixão, quando cai ou ameaça cair no poder de outros".

tamente como nós, em suas condições, teríamos pensado e agido, ou ao menos julgamos que iríamos pensar e agir; em suma, quando êle no-lo pinta com o nosso feitio e estôfo. Dessa similitude, origina-se, segundo Aristóteles, o mêdo de que o nosso destino possa vir a ser fàcilmente tão similar ao do infeliz quanto nós mesmos nos sentimos semelhantes a êle: e seria êsse o mêdo que leva à compaixão, por assim dizer, ao amadurecimento.

Assim pensou Aristóteles da compaixão, e só assim se faz compreensível a verdadeira razão pela qual, na explicação da tragédia, ao lado da compaixão, menciona ùnicamente êsse mêdo. Não como se êste fôsse aqui uma paixão particular, independente da compaixão, que pode ser suscitada ora com, ora sem a compaixão, assim como a compaixão pode sê-lo com ou sem o mêdo — o que foi a falha interpretação de Corneille — mas porque, segundo a sua explicação da compaixão, esta encerra necessàriamente o mêdo; porquanto nada provoca a nossa compaixão que não possa ao mesmo tempo provocar o nosso mêdo.

Corneille já havia escrito tôdas as suas peças quando se pôs a comentar a *Arte Poética de Aristóteles* (*). Trabalhara cinqüenta anos para o teatro: e, após uma tal experiência, poderia indiscutìvelmente dizer-nos coisas excelentes sôbre o velho código dramático, se, durante o trabalho, também o consultasse mais assìduamente. Contudo, só parece tê-lo feito, quando muito, com vistas às regras mecânicas da arte. Nas mais essenciais, não se incomoda com êle e quando por fim verifica tê-lo infringido e, contudo, não o quer admitir, procura safar-se por meio de glosas e

(*) *Je hazarderai quelque chose sur cinquante ans de travail pour la scène,* declara êle em sua dissertação sôbre o drama. Sua primeira peça, *Mélite,* era de 1625 e a última, *Suréna,* de 1675; o que perfaz exatamente cinqüenta anos, sendo pois certo que, nas interpretações de Aristóteles, êle poderia ter e tinha em mira tôdas as suas próprias peças.

faz o seu suposto mestre declarar coisas das quais êste, visìvelmente, jamais cogitou.

Corneille pôs em cena mártires e os descreveu como pessoas perfeitas e impecáveis; representou os mais abomináveis monstros em Prúsias, em Focas, em Cleópatra (17), e, acêrca de ambos os espécimes, Aristóteles declara serem êles inconvenientes para a tragédia, pois ambos não podem despertar nem compaixão nem mêdo. A isso, o que responde Corneille? Como procede êle com esta contradição, de modo que nem o seu próprio prestígio nem o de Aristóteles sofram dano? "Oh, diz êle, no que tange a Aristóteles, é fácil dar um jeito (*). Precisamos apenas admitir que não quisesse sustentar que ambos os recursos, tanto o mêdo como a paixão, sejam concomitantemente necessários para produzir a purgação das paixões, o que êle constitui na finalidade última da tragédia, porém que, na opinião dêle, um só dêsses recursos bastaria. Podemos corroborar esta explicação, prossegue, com o próprio Aristóteles, quando ponderamos devidamente as razões que apresenta a fim de excluir os eventos que reprova na tragédia. Nunca declara que êste ou aquêle acontecimento não se presta à tragédia por despertar ùnicamente compaixão e nenhum mêdo; ou que êste outro é nela intolerável, porque desperta ùnicamente mêdo, sem despertar compaixão. Não; mas êle os exclui, porque, como diz, não produzem nem compaixão nem mêdo, dando-nos destarte a conhecer que não lhe agradaram por carecerem tanto de uma como de outra coisa e que não lhes recusaria o seu aplauso, se suscitassem tão-sòmente uma dentre as duas".

---

(17) Prúsias, personagem de "Nicomède", Focas, de "Heraclius", Cleópatra, de "Rodogune" — peças de Corneille.

(*) *Il est aisé de nous accomoder à Aristote etc.*

SETUAGÉSIMA SEXTA PARTE

22 de janeiro de 1768

Mas isso é inteiramente falso! — Não consigo sair de meu espanto, ao ver como Dacier, de outro modo bastante atento para as distorções que Corneille procurava praticar em proveito próprio no texto de Aristóteles, pôde passar por cima desta maior de tôdas. Na verdade, como poderia deixar de fazê-lo, já que nunca lhe ocorreu consultar a explicação dada pelo filósofo à compaixão? Como foi dito, o que Corneille imagina é absolutamente falso. Aristóteles não poderia pensar tal coisa, ou então se deveria crer que pudesse esquecer sua própria interpretação, se deveria crer que pudesse contradizer-se da maneira mais palpável. Se, conforme o seu ensinamento, nenhum mal de outrem que não temamos para nós próprios desperta a nossa compaixão, neste caso não pode satisfazer-se com nenhuma ação na tragédia que só engendre compaixão e nenhum mêdo; pois considera o próprio fato impossível, semelhantes ações não existem para êle; ao contrário, tão logo sejam capazes de suscitar a nossa compaixão, acredita Aristóteles, também devem suscitar mêdo em nós, ou, mais ainda, só através dêsse mêdo despertam elas compaixão. Menos concebível ainda era-lhe a ação de uma tragédia que fôsse capaz de despertar mêdo em nós, sem despertar, ao mesmo tempo, a nossa compaixão: pois estava convencido de que tudo quanto nos desperta mêdo quanto a nós mesmos deveria, outrossim, despertar nossa compaixão, desde que percebês-

semos outros ameaçados ou atingidos por semelhante ação; e é precisamente o caso da tragédia, onde vemos todos os males que receamos acontecer não a nós, mas a outros.

É verdade que, ao falar das ações que não se adeqüam à tragédia, Aristóteles serve-se diversas vêzes da expressão de que não suscitam *nem* compaixão *nem* mêdo. Mas tanto pior se Corneille se deixa induzir em êrro por êsse *nem nem*. Essas partículas disjuntivas nem sempre implicam o que êle as faz implicar. Pois quando negamos por êsse intermédio dois ou mais predicados de uma coisa, importa saber então se êstes predicados são separáveis um do outro na natureza, assim como podemos separá-los na abstração e através da expressão simbólica, se a coisa, apesar de tudo, há de subsistir, embora lhe falte um dêsses predicados. Quando, por exemplo, dizemos de uma mulher que ela não é nem bonita nem espirituosa, queremos sem dúvida dizer que ficaríamos satisfeitos se ela fôsse apenas uma das duas coisas; pois, espírito e beleza são separáveis não só no pensamento, mas estão na realidade separados. Mas quando declaramos: "Êste homem não crê nem no céu nem no inferno", queremos dizer, também com isso, que ficaríamos satisfeitos se êle acreditasse em um dos dois, se acreditasse só no céu sem o inferno, ou só no inferno sem o céu? Certamente não. Pois quem acredita em um deve necessàriamente crer no outro também; céu e inferno, castigo e recompensa são correlativos; existindo um, o outro também existe. Ou, para colhêr o meu exemplo em uma arte aparentada, quando dizemos que êsse quadro não presta, pois não tem nem desenho nem colorido, queremos com isso expressar que um bom quadro pode contentar-se com um dos dois? — Isso é claro.

O que sucederia, entretanto, se a explicação dada por Aristóteles acêrca do compadecer-se fôsse falsa? O que sucederia se também pudéssemos sentir compaixão em relação a males e desditas pelas quais não temos razão nenhuma de nos preocupar quanto a nós próprios?

É verdade, não há necessidade de nosso mêdo para sentirmos desprazer devido ao mal físico de um objeto que amamos. Êste desprazer surge da simples idéia da sua imperfeição, assim como o nosso amor nasce da idéia das suas perfeições; e da confluência dêste prazer e desprazer brota o sentimento misto que denominamos compaixão.

Todavia, ainda assim, não creio que se deva necessàriamente abandonar a causa de Aristóteles.

Isto porque, embora possamos, sem mêdo por nós próprios, sentir compaixão por outrem, é incontestável que a nossa compaixão, quando se lhe acrescenta êsse mêdo, torna-se bem mais viva, mais forte e mais aguda do que sem êle. E o que nos impede de supor que o sentimento misto em face do mal físico de um objeto amado, só pela associação do mêdo por nossa pessoa, atinja o grau de intensidade em que merece denominar-se afeto?

Aristóteles era realmente dessa opinião. Considera a compaixão não conforme aos seus primeiros movimentos, mas sòmente como afeto. Sem desconhecê-los, recusa à mera fagulha o nome de chama. Aos sentimentos compassivos, despidos de mêdo por nós mesmos, denomina filantropia: e só aos sentimentos mais intensos desta espécie, na medida em que se ligam ao mêdo por nós mesmos, dá êle o nome de compaixão. Assim afirma, na verdade, que o infortúnio de um celerado não desperta nem a nossa compaixão nem o nosso mêdo, mas, nem por isso, lhe recusa qualquer enternecimento. Mesmo o celerado continua sendo uma criatura humana, continua sendo um ente que, a despeito de todos os seus defeitos morais, conserva suficientes perfeições para não almejarmos a sua destruição, o seu aniquilamento, e para sentirmos neste caso algo semelhante à compaixão, ou seja, os elementos desta. Mas, como já foi dito, a êste sentimento parecido à compaixão êle não denomina compaixão, porém filantropia. "Não se deve permitir, diz Aristóteles, que nenhum celerado chegue, da condição infeliz, à feliz; pois isso é o menos trágico que possa ocorrer; não tem

nada do que deveria ter; não desperta nem filantropia, nem compaixão, nem mêdo. Tampouco deve ser completo celerado quem descamba da condição venturada para a desventurada, pois semelhante evento, conquanto possa suscitar filantropia, de modo algum é capaz de suscitar compaixão ou mêdo". Não conheço nada mais árido e mais inepto do que as traduções habituais dessa palavra filantropia. Apresentam, cumpre dizer, o seu adjetivo em latim por *hominibus gratum;* em francês por *ce que peut faire quelque plaisir* e, em alemão, por *was Vergnügen machen kann.* Só Goulston, pelo que sei, parece não ter faltado ao sentido do filósofo, traduzindo *philánthropon* por *quod humanitatis sensu tangat* (18). Pois, sem dúvida, é preciso compreender, por esta filantropia, a que faz jus a desdita mesmo de um celerado, não o júbilo pelo merecido castigo dêste, porém a sensação simpática de humanidade, a qual, apesar da idéia de que o sofrimento dêle é inteiramente merecido, brota dentro de nós, em seu favor, à vista dos tormentos. O Senhor Curtius quer na verdade restringir estas emoções compassivas em prol de um infeliz celerado a determinada espécie dos males que lhe sobrevêm (19). "Tais incidentes do vicioso, diz êle, que não provocam em nós nem terror nem compaixão, devem decorrer de seu vício, pois se o atingem acidentalmente, ou mesmo sem culpa alguma de sua parte, então êle conserva no coração do espectador as prerrogativas da humanidade, a qual não nega a sua compaixão sequer a um ímpio que sofre inocentemente". Mas, ao que parece, êle não ponderou êsse fato suficientemente. Pois, ainda quando a desgraça que assalta o perverso é uma conseqüência imediata de seu crime, não podemos impedir-nos, à vista dessa desgraça, de com êle sofrer.

---

(18) Theodor Goulston (1572-1632), médico inglês; publicou, em 1623, "Aristotelis de Poetica liber Latine conversus et analytico methodo illustratus".

(19) Michael Conrad Curtius (1724-1802), teólogo alemão; traduziu e comentou a Arte Poética de Aristóteles.

"Vêde esta multidão, diz o autor da *Carta sôbre os Sentimentos*, que se comprime em compacta massa ao redor de um condenado. Todos vieram a saber de todos os horrores perpetrados pelo vicioso; execraram a sua conduta e talvez a êle próprio. Agora, é arrastado, desfigurado e inane, ao atroz cadafalso. A gente abre passagem pelo torvelinho, põe-se na ponta dos pés, sôbre os telhados, a fim de observar a expressão da morte desfigurando-lhe a face. O veredicto está pronunciado; o carrasco se aproxima; num instante o seu destino ficará selado. Quão ardentemente almejam agora todos os corações que se lhes perdoe! A êle? o objeto da abominação dêles, que há pouco êles próprios teriam condenado à morte? Por que agora torna a irromper nêles um raio de amor aos homens? Não será a aproximação do castigo, a visão do mais terrível mal físico, que nos reconciliam até com um perverso e lhe granjeiam o nosso amor? Sem amor seria impossível que nos compadecêssemos com o seu destino".

E exatamente êsse amor, digo eu, que em nenhuma circunstância podemos perder inteiramente para com o nosso próximo, que, sob a cinza, com a qual outros sentimentos mais fortes o cobrem, continua a sopitar inextinguível e como se esperasse apenas uma lufada propícia de infortúnio, dor e perdição, para irromper numa labareda de compaixão, exatamente êsse amor é que Aristóteles designa sob o nome de filantropia. Temos razão quando a apreendemos também pelo nome de compaixão. Mas a Aristóteles tampouco faltava razão, ao atribuir-lhe uma denominação própria, a fim de, como já foi dito, diferenciá-la do mais alto grau dos sentimentos compassivos, em que êstes, através do aditamento de um provável mêdo por nós próprios, se convertem em afeto.

SETUAGÉSIMA SÉTIMA PARTE

26 de janeiro de 1768

Cumpre ainda antecipar-se a uma objeção. Se Aristóteles esposava semelhante conceito do afeto da compaixão, de que o mesmo havia de estar necessàriamente ligado ao mêdo por nós mesmos, por que precisava mencionar ainda, especìficamente, o mêdo? O vocábulo compaixão já o continha, e bastaria que dissesse apenas: a tragédia deve provocar a purgação de nossa paixão mediante a excitação da compaixão. Pois o mêdo adicionado já não diz nada e torna, além disso, o que deverá dizer, vacilante e incerto.

Eu respondo: se Aristóteles nos quisesse ensinar tão-sòmente quais paixões a tragédia pode e deve suscitar, poderia, sem dúvida, poupar-se êsse mêdo acrescentado e por certo ter-se-ia realmente poupado; pois nunca houve filósofo que mais poupasse palavras do que êle. Mas Aristóteles nos queria ensinar ao mesmo tempo quais as paixões, através daquelas excitadas na tragédia, que deviam ser em nós purificadas; e com êsse intuito precisou lembrar o mêdo, em particular. Pois embora, segundo êle, o afeto da compaixão não possa existir, nem dentro nem fora do teatro, sem o mêdo por nós próprios, embora seja ingrediente indispensável da compaixão, isto todavia não vale inversamente, e a compaixão por outrem não é ingrediente do mêdo por nós próprios. Tão logo termina a tragédia, cessa também a nossa compaixão, nada restando em nós de tôdas as emoções experimentadas, exceto o provável mêdo que a des-

ventura provocou para com nós mesmos. Êste mêdo nós o levamos conosco; e como êle, na qualidade de ingrediente da compaixão, ajudou a purificá-la, assim ajuda também, na qualidade de uma paixão por si subsistente, a purificar-se a si própria. Conseqüentemente, para indicar que pode fazê-lo, e realmente faz, considera Aristóteles necessário lembrar o mêdo em particular.

É incontestável que Aristóteles não pretendia, em geral, dar uma definição rigorosamente lógica da tragédia. Pois, sem se limitar às propriedades essenciais desta, introduziu diversas meramente contingentes, porque o uso de então as requeria. Entretanto, estas deduzidas, e reduzidas as outras características umas às outras, resta uma explicação perfeitamente exata: a de que a tragédia é, em suma, um poema que excita compaixão. De conformidade com a sua classe, é imitação de uma ação, da mesma forma como a epopéia e a comédia; mas, de conformidade com o seu gênero, é imitação de uma ação digna de compaixão. Dêstes dois conceitos, é possível derivar inteiramente tôdas as suas regras e mesmo a sua forma dramática pode ser daí determinada.

Dêste último ponto, caberia talvez duvidar. Pelo menos não sei nomear um só crítico de arte a quem ocorresse tentá-lo. Todos aceitam a forma dramática da tragédia como algo tradicional, que é assim porque é assim e que se deixa assim porque se considera bom. Só Aristóteles elucidou-lhe a causa, mas em sua explicação esta se apresenta mais subentendida do que claramente indicada. "A tragédia, afirma êle, "é a imitação de uma ação", a qual, não por meio da narração, mas da "compaixão e do mêdo", produz a purgação destas e semelhantes paixões" (20). É assim que

---

(20) Lessing segue aqui uma versão então habitual. Segundo versões mais recentes, o texto reza o seguinte: "não de forma narrativa e sim mediante personagens atuantes..." Lessing viu perfeitamente a incoerência da versão de então, mas interpreta-a como abreviação de Aristóteles.

êle se expressa palavra por palavra. A quem não desconcertaria aqui a estranha antítese, "não por meio da narração, mas por meio da compaixão e do mêdo"? Compaixão e mêdo constituem os meios a que a tragédia recorre a fim de alcançar o seu intento; e a narração só pode referir-se ao modo de alguém servir-se ou não dêstes meios. Aristóteles não parece efetuar aqui um salto? não parece faltar aqui manifestamente a verdadeira antítese da narrativa, que é precisamente a forma dramática? Mas como procedem os tradutores em face desta lacuna? Um contorna-a com grande cautela, e outro a preenche, mas apenas com palavras. Todos vêem aí sòmente uma negligente construção verbal, a que não se julgam obrigados a ater-se, desde que forneçam o sentido dado pelo filósofo. Dacier traduz: *d'une action — qui, sans le secours de la narration, par le moyen de la compassion et de la terreur* etc.; e Curtius: "uma ação que, não por meio da narração do poeta, mas (pela representação da própria ação) por meio do terror e da compaixão, nos purifica das falhas das paixões representadas". Oh, muito certo! Ambos dizem o que Aristóteles pretende dizer, só não o dizem como êle o diz. Todavia, êste "como" também importa, pois, na realidade, não se trata apenas de uma construção verbal negligente. Em resumo, a coisa é a seguinte: Aristóteles observava que a compaixão exige necessàriamente um mal presente que, por um mal há muito decorrido ou que se anuncia em futuro longínquo, ou não podemos compadecer-nos absolutamente, ou então o fazemos muito menos fortemente do que pelo mal presente; que, portanto, é mister imitar a ação, através da qual desejamos despertar compaixão, não como passada, isto é, não na forma narrada, porém como atual, isto é, na forma dramática. E só o fato de a nossa compaixão ser pouco ou nada desperta pela narração, mas quase tão-sòmente pela visão presente, só isso o autorizou a colocar na explicação, em vez da forma da coisa, a própria coisa, pois esta coisa só é suscitada por esta única forma. Se julgasse possível que também a narração pudesse despertar a nossa com-

paixão, nesse caso, constituiria um salto muito falho, se êle houvesse dito "não pela narração, mas pela compaixão e pelo mêdo". Visto, porém, estar convencido de que só à forma dramática é dado produzir compaixão e mêdo na imitação, podia permitir-se semelhante salto, em prol da concisão...

No que concerne, por último, ao fim moral que Aristóteles atribui à tragédia, e que acredita dever incluir na explicação da mesma, é conhecido até que ponto se discutiu sôbre isso, particularmente nos tempos mais modernos. Ouso entretanto apontar que todos aquêles que se declararam contra êsse fim não entenderam Aristóteles. Todos êles lhe interpolaram os seus próprios pensamentos antes que soubessem quais eram os dêle. Denegam quimeras que êles próprios elaboraram e imaginam refutar incontestàvelmente o filósofo só porque desfazem as próprias elocubrações. Não posso me abandonar aqui a uma discussão mais pormenorizada do assunto. Para que não dê a impressão, no entanto, de estar falando inteiramente sem prova, desejo fazer duas observações.

1. Êles fazem Aristóteles dizer "que a tragédia deve purificar-nos, por meio do terror e da compaixão, dos defeitos das paixões representadas". Das representadas? Quando o herói, por curiosidade, ou ambição, ou amor, ou ira, se torna infeliz, é então a nossa curiosidade, a nossa ambição, o nosso amor, ou a nossa ira que a tragédia deve purificar? Isto jamais ocorreu a Aristóteles. E assim êsses senhores podem querelar à vontade; a imaginação dêles transforma moinhos de vento em gigantes; precipitam-se sôbre êstes, na esperança certa de vitória, e não prestam ouvidos a nenhum Sancho, que nada tem exceto bom senso e que, seguindo-os com seu cavalo mais prudente, adverte-os no sentido de que abram bem os olhos: *tôn toiúton pathemáton*, diz Aristóteles, e isto não significa "das paixões representadas", mas deviam traduzir por "destas e semelhantes" ou "das paixões despertadas". O *toiúton* relaciona-se apenas à compaixão e

ao mêdo antes mencionado; a tragédia deve suscitar nossa compaixão e nosso mêdo, tão-sòmente a fim de purgar estas e semelhantes paixões, mas não tôdas as paixões indistintamente. Êle diz porém *toiúton* e não *túton;* êle diz "destas e semelhantes"; e não apenas "destas", para indicar que entende por compaixão não só a compaixão pròpriamente dita, como em geral todos os sentimentos filantrópicos, do mesmo modo que por mêdo entende não só a aversão a um mal iminente em relação a nós, mas também todo o desprazer a êle vinculado, tanto o desprazer do tormento presente quanto o desprazer do mal, da aflição e dos tormentos passados. Em todo êste âmbito, cumpre à compaixão e ao mêdo, que a tragédia engendra, purgar nossa compaixão e nosso mêdo, mas purgar só estas e nenhuma outra paixão. Na verdade, é possível encontrar na tragédia também lições e exemplos úteis para purificação de outras paixões; mas êstes não constituem a sua meta peculiar; êstes, ela os tem em comum com a epopéia, na medida em que é um poema a imitação de uma ação em geral, não, porém, na medida em que é tragédia, a imitação de uma ação compassível em particular. Todos os gêneros de poesia nos devem melhorar; é deplorável quando se faz mister demonstrá-lo; todavia, mais deplorável ainda é quando há poetas que até disso duvidam. Mas todos os gêneros não podem melhorar tudo; pelo menos não uma coisa tão bem quanto a outra; mas o que cada um pode fazer, da forma mais perfeita, sem que aí nenhum outro gênero se lhe possa equiparar, isso sòmente constitui sua meta essencial (21).

(21) Que a poesia deva melhorar-nos era manifesto para a maioria dos expoentes da ilustração. Para Lessing, era inconcebível uma arte que não tivesse uma função moral e social, por mais mediana que fôsse. Embora atribuísse à arte função mesmo didática, não pensava pròpriamente numa meta "moralizante", mas num efeito mais indireto: na intensificação da consciência da realidade própria do apreciador. Numa carta expõe que as excitações estéticas

SETUAGÉSIMA OITAVA PARTE

29 de janeiro de 1768

2. Como os adversários de Aristóteles não levaram em conta quais realmente as paixões que êle desejava ver purificadas em nós através da compaixão e do mêdo trágicos, era natural que também tivessem de se enganar com respeito à própria purificação. Aristóteles promete, ao fim de sua *Política*, onde fala da purgação das paixões pela música, tratar mais circunstanciadamente desta purgação em sua *Arte Poética*. "Mas visto que, diz Corneille, aí nada se encontra desta matéria, ocorreu à maioria de seus comentadores que ela não nos chegou completa". Nada se encontra? De minha parte, já no que restou de sua *Arte*

---

fazem com que nos tornemos conscientes "de um grau maior da nossa realidade".
Na sua própria obra, Lessing é quase sempre "engagé", lutando pelas idéias da burguesia ascendente e dando combate às idéias do absolutismo.
Mesmo Goethe, muito mais propenso a emancipar a arte de tôda função exterior a ela, disse: "Uma boa obra-de-arte pode ter e terá, sem dúvidas, conseqüências morais, mas exigir fins morais do artista significa estragar-lhe o ofício". Tanto Lessing como Schiller, embora não atribuíssem à obra-de-arte fins morais imediatos, estavam convencidos de que a obra-de-arte, em particular o teatro, tem a faculdade de predispor o apreciador a uma forma de vida mais elevada (Veja Schiller, *Cartas sôbre a Educação Estética* e *Escritos sôbre o Teatro*).

Poética, seja muito ou pouco, creio encontrar tudo quanto o Estagirita poderia julgar necessário dizer sôbre o assunto a alguém que não ignora totalmente a sua filosofia. O próprio Corneille notou uma passagem que, a seu ver, pode proporcionar-nos luz suficiente para desvendar o modo pelo qual se processa, na tragédia, a purificação das paixões: aquela em que Aristóteles declara que "a compaixão requer alguém que sofra imerecidamente e o mêdo de alguém que seja nosso semelhante". Esta passagem é, de fato, muito importante, só que Corneille faz dela um falso uso, e não poderia proceder de outro modo, porque tem em mente a purgação das paixões em geral. "A compaixão pelo infortúnio", afirma êle, "que vemos assaltar o nosso próximo, desperta em nós o mêdo de que uma desgraça similar possa atingir-nos; êste mêdo suscita o anseio de evitá-la; e êste anseio, a aspiração de purificar, conter, melhorar ou até erradicar a paixão pela qual a pessoa, por nós lamentada, atraiu à nossa vista o infortúnio; isto porque a razão diz a cada um de nós que é preciso extirpar a causa quando se quer evitar o efeito". Mas êste *raisonnement*, que converte o mêdo tão-sòmente no instrumento pelo qual a compaixão opera a purificação das paixões, é falso, e é impossível que seja esta a opinião de Aristóteles; pois, consoante isso, a tragédia poderia purgar precisamente tôdas as paixões, à exceção das duas que Aristóteles quer ver expressamente purgadas por meio dela. Poderia purgar a nossa cólera, a nossa curiosidade, a nossa inveja, a nossa ambição, o nosso ódio e o nosso amor, na medida em que seja esta ou aquela a paixão pela qual a pessoa compadecida atraiu o infortúnio. Só a nossa compaixão e o nosso mêdo deveria ela deixar não depurados. Pois compaixão e mêdo são as paixões que, na tragédia, nós sentimos, mas não as personagens atuantes; são as paixões mediante as quais as personagens nos comovem, mas não aquelas mediante as quais atraem sôbre si as suas desventuras. Pode haver uma peça em que ambas as coisas sucedam; disso sei muito bem. No entanto, não conheço semelhante peça: isto

é, uma peça em que a personagem compadecida caia na desgraça por causa de uma compaixão mal compreendida ou de um mêdo mal compreendido. Todavia, ainda que esta peça fôsse a única na qual, como entende Corneille, ocorresse o que Aristóteles desejaria que ocorra em tôda as tragédias, ainda nesta única peça isso não ocorreria da maneira como êle exige. Esta única peça seria como que o ponto onde duas linhas retas convergentes coincidem, para, em tôda a infinidade, nunca mais se encontrar. Em tal medida o próprio Dacier não podia faltar ao sentido de Aristóteles. Tinha a obrigação de ficar mais atento às palavras do autor, e estas enunciam, de forma demasiado positiva, que a nossa compaixão e o nosso mêdo devem ser purificados pela compaixão e pelo mêdo trágicos. Mas por acreditar, sem dúvida, que seria muito restrita a utilidade da tragédia, se se limitasse apenas a tanto, é levado, de acôrdo com a interpretação de Corneille, a atribuir-lhe outrossim a purificação equânime de tôdas as demais paixões. Ora, como Corneille, de sua parte, negava estas e mostrava em exemplos que constituíam mais um belo pensamento do que algo que habitualmente chega a ser realidade, teve êle de comprometer-se com Dacier nestes próprios exemplos, no que se viu metido em tamanho apuro que precisou efetuar as mais violentas distorções e rodeios para sair dêle juntamente com o seu Aristóteles. Digo o *seu* Aristóteles, pois o autêntico está muito longe de precisar de tais distorções e rodeios. Êste, para repeti-lo mais uma e mais outra vez, não cogitou de quaisquer outras paixões a serem purgadas através da compaixão e do mêdo trágicos, salvo o nosso próprio mêdo e compaixão; é-lhe assaz indiferente que a tragédia contribua muito ou pouco para a purgação das demais paixões. Só àquela purificação deveria, pois, ater-se Dacier, mas então teria certamente de vincular-lhe um conceito mais completo. "Não é difícil explicar, diz êle, como a tragédia desperta compaixão e mêdo a fim de purificar a compaixão e o mêdo. Ela os provoca, ao colocar diante dos nossos olhos a infelicidade em que tomba-

ram nossos semelhantes por faltas não deliberadas; e os depura, pondo-nos em contacto com essa mesma infelicidade, ensinando-nos por tal meio a não temê-la em demasia, nem a nos comovermos em demasia com ela, caso venha realmente a nos atingir. A tragédia prepara os homens para suportar corajosamente os azares mais adversos e torna os mais miseráveis propensos a se considerarem felizes, ao compararem as suas desditas a outras bem maiores, que ela lhes representa. Pois em que circunstâncias deveria uma pessoa encontrar-se, sem que reconhecesse, à vista de um Édipo, de um Filocteto e de um Oreste, que todos os males que sofre nada são comparativamente com os que êstes homens precisam suportar?" Isso de fato é verdade; esta interpretação não deve ter causado a Dacier muita dor de cabeça. Êle a encontrou, quase com as mesmas palavras, em certo estóico, que mantinha sempre um ôlho na apatia (22). Sem todavia objetar-lhe que a sensação de nossa própria miséria não tolera muita compaixão junto de si, e que, conseqüentemente, no miserável, cuja compaixão não é suscitável, a purificação ou a minoração de suas aflições mediante a compaixão não poderá lograr êxito, quero aceitar como válido tudo quanto diz. Devo, porém, perguntar: quanto, afinal, disse êle com isso? Terá dito um pouquinho mais do que isso: que a compaixão purga o nosso mêdo? Certamente não; no entanto, isso mal representaria a quarta parte da exigência de Aristóteles. Pois quando Aristóteles sustenta que a tragédia provoca compaixão e mêdo a fim de depurar a compaixão e o mêdo, quem não vê que isto diz mais do que tudo quanto Dacier julgou de bom alvitre explicar? Pois, de acôrdo com as diversas combinações dos conceitos que aqui se apresentam, quem pretender esgotar inteiramente a idéia de Aristóteles, deve mostrar passo a passo: 1. como pode a compaixão trágica purificar, e realmente purificar, a nossa compaixão; 2. o

(22) Dacier cita Marco Aurélio, Meditação XI, 6.

mêdo trágico, o nosso mêdo; 3. a compaixão trágica, o nosso mêdo; e 4. o mêdo trágico, a nossa compaixão. Dacier, porém, apegou-se apenas ao terceiro ponto, e mesmo êste esclareceu muito mal e só pela metade. Pois quem se esforçar por obter verdadeira e completa noção da purgação aristotélica, verificará que cada um dêsses quatro pontos encerra um duplo caso. Visto que, para dizê-lo concisamente, esta purificação não consiste em nada mais do que na transformação das paixões em qualidades virtuosas, havendo, porém, em cada virtude, segundo o nosso filósofo, de um lado e de outro, um extremo entre o qual esta virtude se situa; a tragédia, se é que deve transformar a nossa compaixão em virtude, precisa ser capaz de nos depurar de ambos os extremos da compaixão, o que também se refere ao mêdo. A compaixão trágica não deve, com respeito à compaixão, purificar apenas a alma daquele que sente compaixão demais, mas também daquele que a sente de menos. O mêdo trágico não deve, com respeito ao mêdo, purificar apenas a alma daquele que não teme nenhum infortúnio, mas também a daquele ao qual todo infortúnio, até o mais remoto, até o mais improvável, deixa a alma angustiada. Do mesmo modo, a compaixão trágica, relativamente ao mêdo, deve remediar o que é demais e o que é de menos; assim como, por sua vez, o mêdo trágico no atinente à compaixão. Dacier, porém, como já foi dito, só mostrou como a compaixão trágica modera o nosso mêdo excessivo e não mostrou sequer como ela remedia a falta total dêste mêdo ou como, em quem o sente de maneira muito escassa, ela aumenta êste mêdo a um grau mais salutar; isto sem mencionar que tampouco mostrou todo o resto. Os que se lhe seguiram também não completaram no mínimo o que Dacier omitira; ademais, a fim de colocar, na opinião dêles, a utilidade da tragédia inteiramente fora de disputa, aduziram coisas que cabem ao poema em geral, mas de modo algum particularmente à tragédia como tragédia; por exemplo, que ela nutre e fortalece os impulsos humanitários; que

ela engendraria o amor à virtude e o ódio ao vício (*) etc. Meu caro! que poema não deveria surtir tal efeito? Entretanto, se cada poema deve fazê-lo, então isso não constitui a marca distintiva da tragédia, então isso não pode ser o que procuramos (23).

(*) O sr. CURTIUS em seu *Tratado da Finalidade da Tragédia*, após a *Arte Poética* aristotélica.

(23) É um tanto escolástica a interpretação dos quatro ou oito modos de como a tragédia transforma compaixão e mêdo em "tugendhafte Fertigkeiten", ou seja, em aptidões ou qualidades virtuosas. Por mais que se possa divergir dessa interpretação — hoje tida como superada —, trata-se de um grande trecho de crítica e, ao mesmo tempo, de uma polêmica fecunda. A concepção de Lessing, de resto, tem predecessores, p. ex.: Daniel Heinsius (De tragoediae constitutione, 1611) ou René Rapin (Réflexions sur la poétique d'Aristote, 1671).

SETUAGÉSIMA NONA PARTE

2 de fevereiro de 1768

E agora para tornar ao nosso Ricardo. — Ricardo desperta, portanto, tão pouco terror quanto compaixão: nem terror na acepção mal empregada, para a subitânea surprêsa da compaixão; nem na acepção autêntica de Aristóteles, para o mêdo lenitivo de que uma desgraça parecida possa atingir-nos. Isto porque, se provocasse êste mêdo, provocaria também compaixão; tão certamente como provocaria também mêdo, se o achássemos, por menos que seja, digno de nossa compaixão. Mas Ricardo é um sujeito tão hediondo, um diabo tão incorrigível, em quem não descobrimos tão absolutamente um único traço semelhante a nós, que poderíamos, creio eu, vê-lo à nossa frente entregue aos suplícios do inferno, sem sentir a menor coisa por êle, sem temer nem um pouco que, se tal castigo decorresse sòmente de tais crimes, o mesmo castigo também aguardaria os nossos. E o que é afinal a desgraça, o castigo que lhe sobrevém? Após tantas maldades que temos de presenciar, somos informados de que êle morreu de espada em punho. Quando o fato é contado à rainha, o poeta a faz dizer:

"Isso já é algo!"

Nunca pude impedir-me de murmurar com os meus botões: não, isso não é nada! Quanto bom rei não findou assim,

por desejar defender a coroa contra algum poderoso rebelde? No fim de contas, Ricardo morre como um homem no campo de honra. E uma morte assim seria capaz de me compensar pela indignação que experimentei durante a peça inteira, devido ao triunfo de suas iniqüidades? (Creio que o idioma grego é o único a dispor de um vocábulo que pode exprimir esta indignação pela sorte de um perverso: *némesis, nemesân*) (*). A sua morte mesma, que deveria ao menos satisfazer o meu amor à justiça, sustenta ainda a minha Nêmesis. Tu te saíste às maravilhas! pensei: ainda bem que há outra justiça, além da poética!

Dir-se-á talvez: está certo!, vamos pôr Ricardo de lado; é verdade que a peça traz o seu nome; mas nem por isso é êle o seu herói, nem a personagem por cujo intermédio é alcançado o escopo da tragédia; compete-lhe apenas constituir o meio a fim de suscitar a nossa compaixão por outrem. A rainha, Isabel, os príncipes, não suscitam êstes compaixão?

Para evitar qualquer discussão: sim, suscitam. Mas que estranha, acre sensação se mescla à minha compaixão por essas personagens, que me leva a desejar que eu possa poupar-me esta compaixão? Não é o que desejo comumente ao sentir a compaixão trágica; de bom grado me detenho nela e agradeço ao poeta por mágoa tão doce.

Aristóteles o exprimiu muito bem, e há de ser isso com tôda certeza. Êle fala de um *miarón*, de algo monstruoso que se acha na desgraça de pessoas absolutamente boas, absolutamente inocentes. E não são a rainha, Isabel e os príncipes personagens inteiramente assim? O que fizeram êles? como é que chegaram a atrair sôbre si a desgraça de estar nas garras de tal fera? Será culpa dêles o fato de terem sôbre o trono um direito mais próximo do que o dêle? Especialmente as pequenas vítimas gementes, que mal podem distinguir o lado direito do esquerdo! Quem negará que

(*) Arist. *Ret.*, liv. II, cap. 9.

merecem tôda a nossa desolação? Mas esta desolação, que me leva a pensar com um frêmito de horror no destino dos homens, à qual se une um rosnar contra a Providência e que o desespêro segue de longe, esta desolação será, não quero perguntar, compaixão? — Chamem-na como queiram. Mas é isso que uma arte mimética deveria despertar?

Que não se diga: é a própria história que a desperta; pois ela se fundamenta em algo que realmente aconteceu. Que aconteceu realmente? Seja; assim terá sua boa razão na sempiterna conexão de tôdas as coisas. Nela, é sabedoria e bondade o que, nos poucos elos que o poeta retira, se afigura cega fatalidade e crueldade. À base dêstes poucos elos, deveria formar um todo que se completasse plenamente, em que um se esclarecesse plenamente pelo outro, em que nenhuma dificuldade surgisse pela qual não obtivéssemos satisfação no plano do poeta, mas tivéssemos de procurá-la fora dêle, no plano geral das coisas; o todo dêste criador mortal deveria ser uma silhueta do todo do criador eterno; deveria acostumar-nos ao pensamento de que, assim como neste tudo se resolve pelo melhor, o mesmo acontecerá naquele: e esquecerá êle esta sua mais nobre missão, a ponto de traçar dentro de seu pequeno círculo os caminhos incompreensíveis da Providência, suscitando intencionalmente o nosso horror a êste respeito? — Oh, poupai-nos disso, vós que tendes em vosso poder o nosso coração! Para que serve esta triste sensação? Para nos ensinar sujeição? Esta só a fria razão nos pode ensinar; e para que o ensinamento da razão se arraigue em nós, para que em nossa sujeição possamos ainda conservar confiança e ânimo risonho, é indispensável, então, que sejamos lembrados o menos possível dos exemplos perturbadores de tão imerecidas e aterradoras fatalidades. Fora com êles do palco! Fora com êles, se possível, de todos os livros!

Ora, se nenhuma das personagens de *Ricardo* tem uma só das características requeridas para que a obra pudesse ser realmente o que seu nome indica, por que se tornou ela

assim mesmo uma peça tão interessante, como o nosso público a considera? Se não provoca compaixão e mêdo, qual é, pròpriamente, o seu efeito? Pois efeito há de exercer e exerce. E se exerce efeito, não é indiferente que seja êste ou aquêle? Se absorve os espectadores, se os distrai, o que mais se quer? É forçoso que sejam distraídos e absolvidos exclusivamente segundo as regras de Aristóteles?

Isso não soa tão injustificado assim: mas há o que responder. Em geral, mesmo que *Ricardo* não fôsse uma tragédia, continuaria sendo um poema dramático; mesmo que lhe faltassem as belezas da tragédia, poderia, ainda assim, conter outras belezas. Poesia da expressão; imagens; tiradas; pendores audazes; um diálogo inflamado e arrebatador; deixas felizes ao ator, que lhe permitam percorrer tôda a amplitude de sua voz com a multiplicidade das variações, mostrar tôda a sua fôrça na pantomima, etc.

Destas belezas, Ricardo possui muitas, e possui outras também que mais se aproximam das belezas pròpriamente ditas da tragédia.

Ricardo é um monstro horrendo, mas também o empenho de nosso horror não é de todo desprovido de prazer; mormente na imitação.

O monstruoso nos crimes também participa das sensações que a grandeza e a intrepidez em nós engendram.

Tudo o que Ricardo faz é abominação; mas tôdas essas abominações ocorrem com algum propósito; Ricardo tem um plano; e, em tôda parte em que percebemos um plano, a nossa curiosidade fica alerta; esperamos de bom grado para verificar se êle será executado e de que forma o será; gostamos tanto do que é conforme a um fim que isso nos proporciona, mesmo independentemente da moralidade do fim, prazer.

Desejaríamos que Ricardo alcançasse o seu fim e desejaríamos também que não o alcançasse. Alcançando-o, poupa-nos o desprazer em face de meios empregados em vão; caso não logre o seu objetivo, tanto sangue terá sido

debalde derramado; uma vez que já foi derramado, não gostaríamos de vê-lo inùtilmente derramado por mero desfastio. De outro lado, a consecução dêsse fim seria o triunfo da maldade; nada ouvimos tão contrafeitos; o propósito nos interessava como propósito a lograr; mas, fôsse êle logrado, nada mais notaríamos, exceto o que há de monstruoso neste propósito e desejaríamos que não tivesse sido logrado; prevemos êste desejo e ficamos horrorizados ante o conseguimento.

Amamos as boas personagens da peça; uma mãe tão terna e ardente, irmãos que vivem tão unidos entre si; semelhantes temas sempre agradam, sempre originam os mais doces sentimentos de simpatia, onde quer que encontremos. Vê-los sofrer sem a menor culpa é na verdade algo rude, é, na verdade, para o nosso sossêgo, para a nossa melhoria, uma emoção não muito fecunda; mas é sempre uma emoção.

E assim a peça nos ocupa, sem dúvida, e nos compraz através dessa ocupação de nossa energia espiritual. Isto é verdade; apenas a conseqüência que se pretende daí tirar não é verdadeira: de que podemos de fato contentar-nos com isso.

Um poeta pode ter feito muito e, no entanto, não ter feito o bastante. Não é suficiente que sua obra tenha efeito sôbre nós: deve ter outrossim aquêles efeitos que, de conformidade com o gênero, lhe competem de direito; deve ter êsses em particular, e todos os outros não podem compensar de modo algum a sua falta; especialmente quando o gênero é de tal importância, dificuldade e valor que todo trabalho e todo empenho seriam baldados, se nada mais produzissem salvo efeitos tais que poderiam ser igualmente obtidos por um gênero mais fácil e que não demandasse tantos esforços. A fim de suspender um feixe de palha, não é mister acionar nenhuma máquina; quando posso derrubar algo com o pé, não preciso de uma mina para fazê-lo saltar, não preciso acender uma fogueira para queimar um mosquito.

OCTAGÉSIMA PARTE

5 de fevereiro de 1768

Para que o penoso labor da forma dramática? para que construir um teatro, disfarçar homens e mulheres, martirizar a memória, convidar a cidade inteira a um local? se eu, com a minha obra e com a minha representação, nada mais quero produzir senão algumas das emoções que uma boa narrativa, lida por cada um em casa, no seu canto, poderia produzir mais ou menos da mesma forma.

A forma dramática é a única em que se faz possível suscitar a compaixão e o mêdo; pelo menos em nenhuma outra forma podem estas paixões ser suscitadas em um grau tão elevado: no entanto, querem suscitar de preferência quaisquer outras exceto estas; no entanto, querem de preferência utilizá-la em tudo o mais exceto naquilo para o qual ela é tão excelentemente apropriada.

O público contenta-se com isso. — O que é bom e também não é. Pois a gente não sente muita saudade da mesa onde é sempre preciso contentar-se.

É conhecido quão aficionados eram o povo grego e o romano pelos espetáculos; particularmente o primeiro, no que se refere ao trágico. Como é indiferente e frio, em contrapartida, o nosso povo em relação ao teatro! De onde provirá esta diferença, se não do fato de que os gregos se sentiam exaltados ante sua cena por sentimentos tão fortes e extraordinários que mal conseguiam aguardar o momento de senti-los mais e mais vêzes, ao passo que nós, diante de

nôsso palco, temos consciência de sentir impressões tão fracas que raramente julgamos que valha o tempo e o dinheiro para no-las proporcionar? Nós vamos ao teatro, quase sempre, por curiosidade, por moda, por tédio, por sociabilidade, por desejo de ficar embasbacado e deixar os outros embasbacados; e só poucos, e êstes poucos só avaramente, vão com outro intuito.

Eu digo nós, nosso povo, nosso palco; penso, porém, não apenas em nós, alemães. Nós, alemães, reconhecemos com bastante sinceridade que ainda não possuímos um teatro. O que muitos de nossos críticos de arte, que concordam com essa confissão e são grandes admiradores do teatro francês, pensam ao dizer tal coisa eis algo que não posso realmente saber. Mas sei bem o que eu penso disso. Penso efetivamente que não só nós, alemães, mas os que se gabam de ter há cem anos um teatro, que se jactam até de ter o melhor teatro de tôda Europa, que também os franceses ainda não têm um teatro.

Teatro trágico, certamente não! Pois as impressões que a tragédia francesa causa também são não menos rasas, não menos frias! — Basta ouvir um francês mesmo falar a respeito.

"Ao lado das salientes belezas de nosso teatro", diz o Sr. de Voltaire, "havia um defeito secreto, no qual não se reparara porque o público não podia ter, por si próprio, idéias mais elevadas do que as transmitidas pelos grandes mestres em seus exemplos. Sòmente Saint-Evremont pegou êsse defeito: êle afirma, na verdade, que nossas peças não ocasionam suficiente impressão, de modo que aquilo que deveria provocar compaixão provoca no máximo ternura, que o enternecimento toma o lugar da comoção e a surprêsa o do terror; em suma, que os nossos sentimentos não são assaz profundos. É inegável: Saint-Evremont acertou com o dedo exatamente na ferida secreta do teatro. Diga-se quanto se queira que Saint-Evremont é o autor da miserável comédia *Sir Politic Wouldbe* e de mais outra, igualmente miserável, denominada *As Óperas*, que as suas pequenas

poesias mundanas são das mais pobres e mais ordinárias existentes no gênero, que êle não passava de um torneador de frases ôcas: é possível não contar a menor fagulha de gênio e, ao mesmo tempo, possuir muito espírito e gôsto. E seu gôsto era incontestàvelmente muito fino, para que êle acertasse de maneira tão precisa com o motivo pelo qual a maioria de nossas peças são tão fracas e tão frias. Faltou-nos sempre certo grau de calor, tudo o mais tivemos".

Isto é: tivemos tudo, exceto o que devíamos ter; nossas tragédias eram excelentes, apenas não eram tragédias. E como aconteceu que não o fôssem?

"Mas esta frieza", prossegue êle, "esta uniforme frouxidão, brota em parte do espírito mesquinho da galantaria que tanto reinava, nesta época, entre os nossos cortesãos e damas e que transformou a tragédia em sucessão de colóquios amorosos, segundo o gôsto do *Cyrus* e da *Clélie*. Qualquer peça que, por ventura, disso se excetuasse um tanto, consistia em longos *raisonnements* políticos, tais como os que tornaram o *Sertorius* tão estragado, o *Othon* tão frio, o *Suréna* e o *Attila* tão miseráveis (24). Além disso, havia ainda outra causa que sofreava a altitude patética de nossa cena e impedia a ação de tornar-se realmente trágica: era o exíguo e mau teatro, com a sua pobre decoração. O que se poderia fazer sôbre um par de dúzias de tábuas, que permaneciam, ademais, repletas de espectadores (25)? Com

(24) Segundo o gôsto de Cyrus: refere-se certamente ao romance de Madelaine de Scudéry (1607-1701), "Artamène ou le grand Cyrus". É também dela "Clélie, histoire romaine". "Sertorius", "Othon", "Suréna, général des Parthes", "Attila, roi des Huns": tragédia de Corneille.

(25) Ainda na época de Voltaire era costume, tanto na França como na Alemanha, que espectadores privilegiados permanecessem no palco em plena representação. Quando da estréia de "Semíramis", de Voltaire, a cena estava de tal modo superlotada que foi necessário abrir espaço ao próprio fantasma, com o apelo "Place à l'ombre!" Só em 1759 a cena da Comédie Française ficou livre de espectadores.

que pompa, com que aprestos, seria possível seduzir, fascinar, criar ilusão aos olhos do espectador? Que grande ação trágica poderia ser aí encenada? De que liberdade poderia dispor aí a imaginação do poeta? As peças tinham de consistir em longas narrativas e assim se faziam mais conversação do que desempenho. Cada ator queria brilhar em um comprido monólogo e a peça que não o contivesse era menosprezada. — Nesta forma, tôda ação teatral ficou eliminada; ficaram eliminados, também, tôdas as grandes expressões das paixões, todos os vigorosos quadros das desventuras humanas, todos os terríveis traços que penetram no fundo da alma; mal se tocava o coração, em vez de dilacerá-lo".

Quanto à primeira causa, ela é correta. Galantaria e política sempre nos deixam frios; e nenhum poeta no mundo logrou ainda aliar-lhes a excitação da compaixão e do mêdo. Aquelas só nos permitem ouvir o *fat* ou o pedante; e estas exigem que nada ouçamos exceto o homem.

Mas a segunda causa? — Será possível que a carência de um teatro espaçoso e de boa decoração exerceu tamanha influência no gênio dos dramaturgos? Será verdade que tôda ação trágica exige pompa e amplos preparos cênicos? Ou não deverá antes o poeta estruturar a sua peça de tal modo que também sem estas coisas ela surta o seu pleno efeito?

Segundo Aristóteles, é o que o poeta deve fazer, sem a menor dúvida. "Mêdo e compaixão", declara o filósofo, "podem na verdade ser provocados pela visão; mas podem outrossim brotar do próprio encadeamento dos eventos, sendo êste último recurso superior e constituindo êle a maneira dos melhores poetas. Pois a fábula precisa ser disposta de tal forma que suscite, mesmo sem ser vista, ao se ouvir apenas o curso dos acontecimentos, compaixão e mêdo por tais acontecimentos; tal como a fábula de Édipo, que bastava alguém ouvir para ser conduzido a semelhante efeito. Mas querer alcançar êste propósito pela vista requer

menos arte e é tarefa dos que se incumbirem da representação da peça".

De como são em geral supérfluos os cenários teatrais, disso acredito ter-se estranha experiência com as peças de Shakespeare. Que peças, mais do que estas, precisariam, devido às constantes interrupções e modificações de lugar, da assistência dos cenários e de tôda a arte dos decoradores? No entanto, houve tempo em que o palco onde eram encenadas consistia apenas de uma cortina de tecido barato e grosseiro, a qual, quando suspensa, mostrava só paredes nuas ou, no máximo, recobertas de esteiras ou tapeçarias; ali nada havia exceto a imaginação para acudir ao entendimento do espectador e à interpretação do ator: não obstante, dizem, as peças de Shakespeare eram então, sem todos os cenários, mais compreensíveis do que vieram a ser posteriormente, com êles (*).

Se, portanto, o poeta não deve incomodar-se o mínimo com a decoração, se a decoração, mesmo onde parece necessária, pode faltar sem maior prejuízo para a peça, por que há de residir no exíguo e mau teatro o motivo pelo qual os dramaturgos franceses não nos proporcionaram nenhuma peça mais comovedora? Não é isso, pois: a razão estava nêles mesmos.

E a experiência o demonstra. Pois agora os franceses dispõem de um palco mais belo e mais amplo; nenhum es-

---

(*) (*Cibbers's Lives of the Poets* of G. G. AND IRT., VOL. II, pág. 78, 79) — Some have insinuated, that fine scenes proved the ruin of acting. — In the reign of Charles I there was nothing more than a curtain of very coarse stuff, upon drawing up of which, the stage appeared either with bare walls on the sides, coarsly matted, or covered with tapestry; so that for the place originaly represented, and all the successive changes, in which the poets of those times freely indulged themselves, there was nothing to help the spectator's understanding, or to assist the actor's performance, but bare imagination. — The spirit and judgement of the actors supplied all deficiencies, and made as some would insinuate, plays more intelligible without scenes, than they afterwards were with them.

pectador é aí admitido; os bastidores permanecem vazios; o cenógrafo tem campo livre: pinta e constrói para o autor tudo quanto êste lhe pede; mas onde se encontram as peças mais vibrantes que desde então receberam? Afaga o Sr. de Voltaire a esperança de que a sua *Semíramis* seja uma peça assim? Nela, há bastante pompa e decoração; um fantasma, por cima; no entanto, não conheço nada mais frio do que esta *Semíramis*.

OCTAGÉSIMA PRIMEIRA PARTE

9 de fevereiro de 1768

Pretendo eu, porém, dizer com isso que nenhum francês está capacitado a produzir uma obra trágica realmente comovedora? que o volátil espírito dessa nação não esteja à altura de semelhante labor? Envergonhar-me-ia se essa idéia apenas me ocorresse. A Alemanha ainda não se fêz ridícula por nenhum Bouhours (26). E eu, de minha parte, não tenho a menor disposição neste sentido. Pois estou inteiramente convencido de que nenhum povo do mundo recebeu qualquer dom de espírito de preferência a outro povo. Diz-se, é verdade: o grave inglês, o espirituoso francês. Mas quem efetuou esta divisão? A natureza certamente não, pois esta divide tudo igualmente entre todos. Há tantos inglêses espirituosos quantos franceses espirituosos e tantos franceses profundos quantos inglêses profundos; a massa do povo, todavia, não é nenhuma das duas coisas.

O que pretendo então? Apenas dizer o que os franceses poderiam muito bem ter, mas que ainda não têm: a verdadeira tragédia. E por que não têm? Para isso, o próprio Sr. de Voltaire deveria conhecer-nos melhor se quisesse adivinhá-lo. — Quero dizer; êles ainda não a têm, porque crêem tê-la de há muito. E, nesta crença, são evidentemente

(26) Dominique Bouhours (1628-1702) crítico francês, negara, num escrito, que os alemães pudessem ter espírito.

fortalecidos por algo que têm mais do que todos os povos, mas que não é um dom da natureza: pela sua vaidade.

Com as nações acontece o mesmo que com os homens individualmente. — Gottsched (será fácil perceber porque me lembro precisamente dêle) era, na juventude, considerado poeta, porque então não se sabia ainda distinguir o versejador do poeta. A filosofia e a crítica trouxeram paulatinamente à luz esta diferença; e se Gottsched apenas tivesse querido progredir com o século, se a sua compreensão e o seu gôsto sòmente tivessem querido ampliar-se e decantar-se juntamente com a compreensão e o gôsto de sua época, teria talvez podido transformar-se realmente de versejador em poeta. Mas como se visse chamado com tanta freqüência o maior dos poetas, como a sua vaidade o persuadisse de que de fato o era, isso não se produziu. Não lhe seria possível obter o que já acreditava possuir: e, quanto mais velho. mais obstinado e impudente ficava, a fim de se manter nesta posse quimérica.

Foi exatamente o que sucedeu, parece-me, aos franceses. Mal Corneille lhes arrancou o teatro um pouco da barbárie, êste já se lhes afigurou próximo da perfeição. Racine pareceu-lhes haver dado a última demão e daí por diante não mais se propôs a questão (que na verdade nunca se propusera) se o poeta trágico não poderia ser mais patético, mais comovedor do que Corneille e Racine, mas isso era tido como impossível, e todos os zelos dos poetas posteriores restringir-se-iam a que se tornassem tão parecidos quanto pudessem a um ou a outro. Por cem anos embaíram os franceses a si próprios e, em parte, a seus vizinhos; agora, vá alguém dizer-lhes isso e ouça o que hão de lhe responder!

Dos dois, foi Corneille, todavia, quem infligiu maior dano e que exerceu influência mais corruptora nos poetas trágicos franceses. Pois Racine transviou apenas por seu exemplo; ao passo que Corneille o fêz pelo exemplo e pelo ensinamento, ao mesmo tempo.

Êste ensinamento, em particular, aceito pela nação inteira (exceto um ou dois pedantes, um Hédélin [27], um Dacier, que entretanto com freqüência não sabiam por sua vez o que queriam) como autêntico oráculo e obedecido por todos os poetas ulteriores, não podia produzir — atrevo-me a demonstrá-lo, peça por peça — senão as coisas mais parcas, mais aguadas e menos trágicas.

As regras de Aristóteles são tôdas calculadas para suscitar o mais alto efeito da tragédia. Mas o que faz com elas Corneille? Êle as expõe de maneira falsa e vesga; e, visto que, ainda assim, as considera demasiado rigorosas, procura, em uma após outra, *quelque modération, quelque favorable interprétation;* debilita e estropia, tergiversa e anula tôdas — e por que? *pour n'être pas obligé de condamner beaucoup de poèmes que nous avons vus réussir sur nos théâtres;* para não ser obrigado a condenar muitos poemas que vimos lograr êxito em nossos teatros. Bela causa!

Quero aflorar ràpidamente os pontos principais. Alguns já aflorei; no entanto, por motivo de continuidade, preciso enumerá-los de nôvo.

1. Aristóteles diz: a tragédia deve suscitar compaixão e mêdo. Corneille diz: oh, sim, mas segundo convenha; ambos, a um só tempo, nem sempre é necessário; contentamo-nos com um só, também; uma vez, compaixão sem mêdo; outra vez, mêdo sem compaixão. Pois, do contrário, onde fico eu, o grande Corneille, com meu Rodrigo e minha Chimène? Os bons filhos despertam compaixão, e imensa compaixão, mas dificilmente mêdo. E novamente: onde fico eu com a minha Cleópatra, o meu Prúsias, o meu Focas? Quem pode sentir compaixão por estas criaturas vis? Mêdo, porém, êles provocam. — Assim julga Corneille: e os franceses com êle.

---

(27) **François Hédélin (1604-1676), crítico, dramaturgo. Sua "Pratique du théâtre" é freqüentemente citada por Lessing. Hédélin exigiu a observação das unidades com um rigor muito maior do que Corneille.**

2. Aristóteles diz: a tragédia deve engendrar compaixão e mêdo; ambos, compreende-se, por meio de uma e mesma personagem. — Corneille diz: se isso ocorrer, muito bem. Mas não é absolutamente indispensável; pode-se muito bem utilizar diversas personagens a fim de produzir estas duas emoções; tal como fiz em minha *Rodogune*. — Foi o que Corneille fêz: e os franceses com êle.

3. Aristóteles diz: através da compaixão e do mêdo, gerados pela tragédia, serão purgados a nossa compaixão e o nosso mêdo, e o que a isso está ligado. — Corneille nada sabe a êste respeito e põe-se na cabeça que Aristóteles quisera dizer: a tragédia desperta nossa compaixão para despertar nosso mêdo, para, através dêste mêdo, purificar em nós as paixões pelas quais o objeto compadecido atraiu a sua desventura. Não quero falar do valor dêste intuito: basta dizer que não é o aristotélico; e pelo fato de Corneille atribuir à sua tragédia um propósito inteiramente diverso, suas tragédias deveriam também tornar-se necessàriamente em obras inteiramente diferentes daquelas de onde Aristóteles abstraiu o seu propósito; deveriam converter-se em tragédias que não eram verdadeiras tragédias. E foi no que se converteram não só as de Corneille, mas tôdas as tragédias francesas, porque todos os seus autores não se propuseram o propósito de Aristóteles, porém o de Corneille. Já mencionei que Dacier pretendia que se unissem ambas as finalidades, mas também por essa mera reunião a primeira é enfraquecida e a tragédia remanescerá forçosamente abaixo de seu efeito supremo. Além diso, Dacier tinha, como demonstrei, uma idéia assaz incompleta da primeira e não é de admirar que por isso estivesse convicto de que a tragédia francesa de seu tempo atingia mais a primeira do que a segunda finalidade. "Nossa tragédia", declara êle, conforme aquêle intuito, ainda é bastante feliz para suscitar e purgar compaixão e mêdo. Mas o segundo propósito ela só consegue em raras ocasiões, embora seja o mais importante, e ela depura muito pouco as demais paixões, ou, como

comumente nada contém salvo intrigas de amor, se chegasse a purgar uma delas seria tão-sòmente o amor, decorrendo daí claramente que a sua utilidade é muito restrita" (*). É justamente o contrário! Existem tragédias francesas que satisfazem mais o segundo do que o primeiro intuito. Conheço várias peças francesas que põem convenientemente à luz as conseqüências infelizes de alguma paixão, peças de que se podem tirar, no atinente a esta paixão, muitos bons ensinamentos; mas não conheço nenhuma que excite a minha compaixão naquele grau em que a tragédia deve excitá-la e em que eu sei, com certeza, por diferentes peças gregas e inglêsas, que é capaz de excitá-la. Diversas tragédias francesas são obras muito sutis, muito instrutivas, que considero dignas de todo louvor, exceto que não são tragédias. Os seus autores só podiam ser espíritos inteligentes; merecem, em parte, entre os poetas, uma categoria nada inferior, só que não são poetas trágicos; só que o seu Corneille e Racine, o seu Crébillon e Voltaire apresentam muito pouco ou nada daquilo que converte Sófocles em Sófocles, Eurípides em Eurípides e Shakespeare em Shakespeare. Êstes raramente se encontram em contradição com as exigências essenciais de Aristóteles; aquêles, porém, com tanto mais freqüência. Se não vejamos...

(*) (*Poet. d'Arist.*, Chap. VI, Rem. 8). Notre Tragédie peut réussir assez dans la première partie, c'est-à-dire, qu'elle peut exciter et purger la terreur et la compassion. Mais elle parvient rarement à la dernière, que est pourtant la plus utile, elle purge peu les autres passions, ou comme elle roule ordinairement sur des intrigues d'amour, si elle en purgeait quelqu'une, ce serait celle-là seule, e par là il est aisé de voir qu'elle ne fait que peu de fruit.

OCTAGÉSIMA SEGUNDA PARTE

12 de fevereiro de 1768

4. Aristóteles diz: não se deve consentir que nenhum homem totalmente bom, sem a menor culpa, se torne infeliz na tragédia, pois isto seria hediondo. — "Muito justo", diz Corneille, "um desfecho assim provoca mais indignação e ódio contra quem ocasione o sofrimento do que compaixão por quem êste atinge. Aquêle sentimento, portanto, que não deve ser o verdadeiro efeito da tragédia, se não fôr tratado com o devido requinte, sufocará êste efeito que ela, afinal de contas, deveria verdadeiramente produzir. O espectador sairia aborrecido por ter-se misturado demasiada ira à compaixão, a qual lhe agradaria, caso pudesse partir só com ela. "Mas — prossegue Corneille, pois, sem mas nunca pode prosseguir — "mas, se esta causa cai por terra, se o poeta arruma a coisa de tal modo que o virtuoso, que sofre, desperte mais compaixão em seu favor do que antipatia contra quem o faz sofrer, então? — Oh, então", diz Corneille, "tenho por mim que não se deve titubear em expor no teatro mesmo o homem mais virtuoso, em desgraça" (*). Não concebo como se pode palrar contra um filósofo de forma tão irresponsável; como se pode assumir ares de compreendê-lo, fazendo-o dizer coisas de que jamais cogitou.

(*) J'estime qu'il ne faut point faire de difficulté d'exposer sur la scène des hommes très vertueux.

O infortúnio absolutamente imerecido de um homem probo, diz Aristóteles, não é material para a tragédia, pois é algo hediondo. Dêste "pois", desta causa, Corneille faz um "na medida em que", uma mera condição sob a qual o trágico cessa de existir. Aristóteles diz: é inteiramente monstruoso e, por isso mesmo, não trágico. Corneille diz: não é trágico na medida em que é monstruoso. Aristóteles encontra êste horrendo na própria espécie de infelicidade; Corneille, porém, o coloca na indignação que suscita contra o autor da infelicidade. Não vê ou não quer ver que aquêle hediondo é coisa totalmente diversa desta indignação; que mesmo quando esta não ocorre, aquêle pode ainda estar presente em sua plena dimensão: basta-lhe que, antes de tudo, pareçam justificadas com êste *quiproquo* diversas de suas peças, que êle pretende ter elaborado de modo tão pouco contrário às regras aristotélicas que chega a ser bastante atrevido para imaginar que a Aristóteles apenas teriam faltado peças semelhantes para adaptar-lhes mais de perto a sua doutrina e abstrair daí diversas maneiras de como, a despeito de tudo, a desdita do homem totalmente íntegro pode tornar-se até objeto trágico. *En voici,* diz êle, *deux ou trois manières que peut-être Aristote n'a su prevoir, parce qu'on n'en voyait pas d'exemples sur les théâtres de son temps.* E de quem são êsses exemplos? De quem mais senão dêle próprio? E quais são essas duas ou três maneiras? Veremos ràpidamente. — "A primeira", diz êle, "é quando um homem muito virtuoso se vê perseguido por outro muito perverso, mas escapa ao perigo, e de tal modo que o próprio perverso aí se enreda, como sucede na *Rodogune* e no *Héraclius,* onde seria absolutamente insuportável se, na primeira peça, tivessem perecido Antíoco e Rodoguna e, na outra, Heráclito, Pulquéria e Márcia, enquanto Cleópatra e Focas viessem a triunfar. A desventura dos primeiros desperta uma compaixão, a qual não é sufocada pela aversão que sentimos contra os seus perseguidores, porque se espera constantemente a superveniência de algum acaso feliz que os impedirá de sucumbir". Isso Corneille pode contar a

outro, que Aristóteles não teria conhecido esta maneira! Êle a conhecia tão bem que, se não a rejeitou inteiramente, pelo menos a declarou em têrmos taxativos mais adequada à comédia do que à tragédia. Como foi possível que Corneille se esquecesse disso? Mas é o que acontece a todos que convertem de antemão a causa própria na causa da verdade. Em essência, essa maneira tampouco cabe ao caso presente. Pois, segundo ela, o virtuoso não se torna infeliz, apenas se encontra no caminho da infelidade; o que, sem dúvida, pode provocar em seu favor preocupação compassiva, sem que seja algo hediondo. — Agora, a segunda maneira: "Também pode ocorrer", diz Corneille, "que um homem muito virtuoso seja perseguido e morto por ordem de outro que não é suficientemente vicioso para merecer a nossa indignação, pelo fato de mostrar na perseguição que move contra o virtuoso mais fraqueza do que perversidade. Quando Félix deixa perecer o seu genro Polieucto, não é por zêlo furioso contra os cristãos, o qual no-lo tornaria execrável, mas tão-sòmente por rastejante covardia que não ousa salvá-lo na presença de Severo, cujo ódio e ira o amedrontam. A gente sente, em conseqüência, certa aversão por êle e condena o seu procedimento; contudo, tal indignação não prepondera sôbre a compaixão que experimentamos por Polieucto e não impede, também, que sua milagrosa conversão, ao término da peça, possa tornar a reconciliá-lo plenamente com seus ouvintes". Trágicos canhestros, creio eu, existiram indubitàvelmente em todos os tempos, e até em Atenas. Por que então faltaria a Aristóteles uma peça de semelhante arranjo, que o iluminasse como Corneille o foi? Tolice! Caracteres medrosos, vacilantes, irresolutos, como Félix, constituem um defeito a mais em peças assim e tornam-nas, além de tudo, frias e fastidiosas, de um lado, sem torná-las, de outro, nada menos hediondas. Pois, como já foi dito, o hediondo não reside na indignação ou aversão que suscitam, mas na própria desgraça que imerecidamente atinge aquêles caracteres, que os atinge imerecidamente tanto uma como outra vez, quer sejam os seus perseguidores

maus ou fracos, quer os façam sofrer tanto, conquanto sem deliberação. É em si e por si mesma horrenda a idéia de que possam existir pessoas que, sem a menor culpa, sejam infelizes. Os pagãos teriam procurado afastar tanto quanto possível esta idéia monstruosa: e desejaríamos nós alimentá-la? quereríamos nós divertir-nos com espetáculos que a confirmem? nós? que a religião e a razão deveriam ter persuadido de que ela é tão incorreta como blasfema? — Isto também valeria, seguramente, contra a terceira maneira, se o próprio Corneille não houvesse esquecido de indicá-la em seguida (28).

5. Corneille também traz os seus esclarecimentos acêrca do que Aristóteles afirma quanto à inconveniência de apresentar um completo vicioso como herói trágico, já que seu infortúnio não poderia engendrar compaixão nem mêdo. Compaixão na verdade, confessa êle, não poderia engendrar; mas mêdo, isso sim. Pois ainda que nenhum dos espectadores se julgasse capaz dos vícios do perverso e, conseqüentemente, não devesse temer tôda a sua desventura, ainda assim, cada um poderia abrigar em seu íntimo uma inperfeição similar àqueles vícios e, devido ao mêdo das conseqüências, é certo que proporcionais, mas assim mesmo bastante calamitosas, aprender a ficar em guarda contra êles. Isto, todavia, se baseia na falsa noção que Corneille tem do mêdo e da purificação das paixões suscitadas na tragédia, e contradiz-se a si mesmo. Pois já mostrei que a excitação da compaixão é inseparável da excitação do mêdo e que o perverso, ainda que pudesse provocar nosso mêdo, teria, outrossim, de provocar necessàriamente nossa compaixão. Visto, porém, que não lhe é dado fazer uma coisa, como o próprio Corneille reconhece, e tampouco pode fazer a outra, e fica, totalmente, inapto para ajudar na consecução do desígnio da tragédia. Sim, Aristóteles o

(28) Em todo o capítulo, Lessing se refere ao 2.º Discurso sôbre a tragédia de Corneille.

considera para êsse fito ainda mais inapto do que o homem inteiramente virtuoso; pois é seu desejo expresso, caso não se possa dispor do herói do gênero intermediário, que o escolham antes melhor do que pior. A razão é clara: um homem pode ser boníssimo e possuir, não obstante, mais de uma fraqueza, cometer mais de uma falta, pelo que pode precipitar-se, em imensa desdita, que nos enche de compaixão e melancolia, sem que seja em nada hedionda, por constituir a conseqüência natural de seu êrro. — O que Dubos fala sôbre o emprêgo das personagens iníquas na tragédia, não é o que Corneille pretende (29). Dubos quer permiti-las apenas nos papéis coadjuvantes; apenas como instrumento, a fim de tornar menos culpadas as personagens principais, apenas para balizamento. Corneille, porém, quer pousar nelas o interêsse central, tal como na *Rodogune*: e é isso pròpriamente e não aquilo que se choca com a finalidade da tragédia. Dubos também observa, a propósito, de maneira muito acertada, que o infortúnio dêsses malvados subalternos não nos causa nenhuma impressão. "Mal", diz êle, "se nota a morte de Narciso em *Britannicus*". Mas já por isso deveria o dramaturgo abster-se, na medida do possível, de utilizá-los. Pois se a desgraça dêles não favorece imediatamente o objetivo da tragédia, se constituem meros expedientes através dos quais o dramaturgo procura alcançá-lo tanto melhor com as outras personagens, é incontestável então que a peça seria tanto melhor se lograsse sem elas o mesmo efeito. Quanto mais simples uma máquina, quanto menor o número de suas molas e pesos, tanto mais perfeita será.

(29) Jean Baptiste Dubos (1670-1742), esteticista francês, cuja obra "Réflexions critiques sur la poésie et peinture" (1719) foi muito discutida no círculo de Lessing.

OCTAGÉSIMA TERCEIRA PARTE

16 de fevereiro de 1768

6. E, finalmente, a falsa interpretação da primeira e principal qualidade que Aristóteles demanda quanto aos costumes das personagens trágicas! Que sejam bons os costumes. — "Bons"? diz Corneille. "Se bom significasse aqui o mesmo que virtuoso, seria péssima, neste caso, a situação com respeito à maioria das novas e antigas tragédias, onde ocorrem amiúde personagens más e viciosas, ou pelo menos carregadas de uma fraqueza que não pode subsistir convenientemente ao lado da virtude". Êle teme em particular por Cleópatra na *Rodogune*. Assim, não quer admitir de modo algum como bondade moral a bondade que Aristóteles exige; deve ser outra espécie de bondade, compatível tanto com a bondade moral quanto com a maldade moral. Entretanto, Aristóteles se refere simplesmente a uma bondade moral, só que as personagens virtuosas e as personagens que, em certas circunstâncias, exibem costumes virtuosos, não significam para êle a mesma coisa. Em suma, Corneille liga uma idéia totalmente falsa à palavra costumes, e do que é a *proeresis* (30), pela qual sòmente, segundo o nosso famoso sábio, os atos livres podem tornar-se em bons ou maus costumes, disso nada entendeu. Não posso empenhar-me agora numa extensa demonstra-

(30) Propósito, intenção.

ção; só é possível conduzi-la de maneira bastante clara pela conexão, pela seqüência silogística de tôdas as idéias do juiz de arte grego. Reservo-a, portanto, para outra ocasião, porquanto nesta importa apenas mostrar quão infeliz foi a saída adotada por Corneille, ao falhar o rumo certo (31). Esta saída conduz ao seguinte: que Aristóteles entenderia por bondade de costumes o caráter brilhante e sublime de algum pendor virtuoso ou condenável, conforme fôsse êste peculiar à personagem introduzida ou lhe pudesse ser convenientemente atribuído: *le caractère brillant et élevé d'une habitude vertueuse ou criminelle, selon qu'elle est propre et convenable à la personne qu'on introduit.* "Cleópatra na *Rodogune*", diz êle, "extremamente perversa: não há assassínio traiçoeiro diante do qual recue, desde que lhe permita manter-se no trono, o qual prefere a tudo no mundo; tão violenta é a sua paixão pelo poder. Mas todos os seus crimes se vinculam a certa grandeza d'alma, a qual tem algo de tão elevado que, embora lhe condenemos os procedimentos, somos obrigados a admirar a fonte de onde brotam (32). O mesmo atrevo-me a dizer do *Mentiroso:* a mentira é indiscutìvelmente um hábito vicioso; no entanto, Dorant apresenta suas mentiras com tanta presença de espírito, com tanta vivacidade, que êsse defeito o torna bastante aceitável e os espectadores devem convir que o dom de mentir de tal modo constitui um vício de que um imbecil não é capaz". — Na verdade, Corneille não poderia ter concebido idéia mais perniciosa! Sigam-no na execução e estarão eliminados tôda verdade, tôda ilusão, todo proveito moral da tragédia! Pois a virtude, que é sempre moderada e cândida, faz-se, através dêste caráter brilhante, vã e

---

(31) "Reservo-a para outra ocasião": Lessing planejava escrever um comentário à Arte Poética de Aristóteles.

(32) Schiller expõe nos seus escritos sôbre o teatro uma concepção semelhante. Apreciava — para fins estéticos — o criminoso enquanto grande e dotado de poderosa fôrça de vontade.

romântica (33), ao passo que o vício se recobre de um verniz que nos ofusca por completo, qualquer que seja o ângulo de onde queiramos encará-lo. É tolice pretender inspirar mêdo ao vício tão-sòmente por suas conseqüências desastrosas, escondendo-se a sua feiúra íntima! As conseqüências sãos casuais e a exeperiência ensina que elas sobrevêm tão freqüentemente felizes quanto infelizes. Isto também se refere à purgação das paixões, segundo Corneille a concebia. Segundo eu imagino que Aristóteles a tenha ensinado, de modo algum poderá ser ligada àquele brilho enganador. A falsa aparência, que assim é sorrateiramente inserida no vício, leva-me a reconhecer perfeições onde não as há, leva-me a sentir compaixão onde não deveria senti-la. — Na verdade, já Dacier contestara esta interpretação, porém a partir de bases assaz inconcludentes; e pouco falta para que a explicação adotada por êle, com o Padre Le Bossu (34), não seja igualmente prejudicial, podendo pelo menos tornar-se igualmente prejudicial às perfeições poéticas da peça. Com efeito Dacier julga que a oração: "os costumes deverão ser bons" significa apenas que devem ser bem expressos, *qu'elles soient bien marquées.* Trata-se, sem dúvida, de uma regra que, corretamente compreendida, merece no devido lugar tôda a atenção do dramaturgo. Isso, se os modelos franceses não houvessem demonstrado que se confundiu "exprimir bem" com *exprimir com fôrça.* Sobrecarregou-se a expressão, imprimiu-se acento sôbre acento, até que as personagens caracterizadas se converteram em

---

(33) O têrmo "romântico", que aparece aqui muito precocemente, pelo menos em língua alemã, tem ainda um sentido inteiramente negativo, enquanto ao mesmo tempo já começava a ser usado num sentido mais positivo, para designar paisagens agrestes e selvagens, etc.

(34) René Le Bossu (1631-1680), padre e bibliotecário, autor de um "Traité du poème epique", baseado em Aristóteles.

caracteres personificados, os homens viciosos e virtuosos em esquálidos esqueletos de vícios e virtudes.

Quero interromper aqui êste assunto. Quem puder enfrentá-lo, que faça sòzinho a aplicação ao nosso Ricardo...

O TEATRO DO SENHOR DIDEROT

Traduzido do francês

Prefácio à edição de 1760

Êste *Teatro* do Sr. Diderot, um dos mais eminentes autores da célebre *Enciclopédia,* consiste de duas peças, que êle elaborou como exemplos de um nôvo gênero e acompanhou de suas idéias, tanto sôbre o nôvo gênero como sôbre outros pontos importantes da poesia dramática e de tôdas as suas artes subordinadas: a declamação, a pantomima, a dança.

Os conhecedores não hão de notar nessas peças ausência nem de gênio nem de gôsto, e no demais hão de sentir em tôda parte a cabeça pensante, que continua estendendo os velhos caminhos e, ao mesmo tempo, traça novas veredas por regiões desconhecidas.

Eu poderia perfeitamente dizer que, depois de Aristóteles, nenhum espírito mais filosófico do que êle se ocupou com o teatro.

Daí por que também está longe de ver a cena de sua nação no grau de perfeição em que a vislumbram, entre nós, os cérebros superficiais, à cuja testa se encontra o professor Gottsched. Diderot confessa que os dramaturgos e atôres franceses ainda se acham muito distantes da natureza e da verdade e que os talentos de ambos não passam, em boa parte, de pequenas habilidades, de imposição artesanal, de fria etiquêta, etc.

Raramente nos curamos da abjeta imitação de certos padrões franceses antes que os próprios franceses comecem a repudiá-los. Muitas vêzes, porém, mesmo então não os repudiamos.

Assim, será de primordial importância se o homem que nada mais deseja além de restabelecer o gênio em seus antigos direitos, dos quais a arte inautêntica o expulsou, se êste homem, que confessa ser o teatro capaz de produzir impressões bem mais fortes do que é possível gabar-se com respeito às mais famosas obras-primas de Corneille e Racine, se êste homem encontrar entre nós maior aceitação do que encontrou entre os seus compatriotas.

Isso pelo menos deve acontecer, se nós também quisermos pertencer um dia ao rol dos povos civilizados, cada um dos quais tem o *seu* teatro.

E não pretendo ocultar que foi ùnicamente nesta expectativa que empreendi a tradução da presente obra.

PREFÁCIO DO TRADUTOR

à segunda edição, 1781

Fui instado a dar abertamente o meu nome a esta tradução.

E como já de há muito deixou de ser desconhecido que sou de fato o seu autor e como ainda me recordo com prazer do esfôrço que nela apliquei e do proveito que dela auferi, não vejo porque deva eximir-me de uma solicitação que me dá ensejo de testemunhar minha gratidão a um homem que teve parte tão considerável na educação do meu gôsto.

Pois, seja êste o que fôr, possuo plena consciência de que, sem o exemplo e o ensinamento de Diderot, teria êle tomado um rumo totalmente diferente. Quiçá, um mais peculiar; mas dificilmente um rumo com o qual, ao fim, minha razão ficasse mais satisfeita.

Diderot parece ter exercido muito maior influência sôbre o teatro alemão do que sôbre o de seu próprio povo. Outrossim, a transformação que desejava suscitar no teatro francês era, na prática, muito mais árdua de produzir do que o bem que proporcionou de passagem ao teatro alemão. As peças francesas, que eram encenadas em nosso teatro, representavam exclusivamente costumes estranhos; e costumes estranhos, em que não reconhecemos nem a natureza humana em geral, nem a nossa natureza de povo em particular, vêem-se logo eliminados. Porém, quanto

mais os franceses realmente encontram nas suas peças o que nós apenas imaginamos encontrar nelas, tanto mais obstinada há de ser a resistência que as suas antigas impressões opõem a todo esfôrço, julgado desnecessário, no sentido de riscá-las ou de regravá-las.

Nós, ao contrário, estávamos, há muito, fartos de ver apenas um velho bonifrate de manto curto ou um jovem peralvilho de calças cheias de fitas agitar-se e vociferar no palco, entre meia dúzia de personagens banais; nós aspirávamos, há muito, a algo melhor, sem que soubéssemos onde havia de surgir, quando apareceu "O pai de família". Nêle, o homem probo reconheceu de pronto aquilo que o teatro deveria tornar-lhe duplamente caro. Admitamos que, desde então, o teatro ressoa menos do clangor de uma gargalhada sem sentido! O verdadeiramente ridículo não é o que faz rir com maior estrépito; e inépcias não devem pôr em movimento apenas os nossos pulmões.

SEGUNDA CARTA

4 de janeiro de 1759

Pelo menos a erudição, como profissão, anda entre nós num desenvolvimento bastante tolerável. Os catálogos comerciais não diminuíram e nossos tradutores não têm mãos a medir.

O que já não traduziram e quanto não irão ainda traduzir! Agora mesmo tenho à minha frente um que se atirou sôbre um poeta inglês — adivinhai sôbre quem?! Oh, não pode adivinhá-lo! — sôbre Pope (*).

E êle o traduziu em prosa. Um poeta cujo grande, para não dizer maior, mérito residia no que chamamos o mecânico na poesia, cujo esfôrço todo consistia em infundir o mais rico e mais pleno significado às mais concisas e melodiosas palavras, para quem a rima não constituía uma bagatela, traduzir um poeta assim em prosa significa deformá-lo mais ainda do que se deformaria Euclides se o traduzissem em versos.

Também se tratava apenas de uma idéia do livreiro, como confessa o próprio tradutor. E o que importa a êste com o que o outro lhe permite ganhar dinheiro e pensa ganhar igualmente? Na verdade, um instrumento tão cegamente servil devia empregar uma linguagem mais mo-

(*) *Hern Alexander Pope Sämmtliche Werke. Erster Band.* Altona bei D. Iversen. 1758. *in*-8 (L.).

desta do que a do nosso tradutor de Pope. Não devia dizer: "Penso haver compreendido inteiramente o meu poeta e confiei em que o meu próprio pequeno talento poético, por menor que seja, me ajudaria a exprimir o compreendido de tal forma que o *élan* e a nitidez não perderiam em demasia".

Isto porque, quanto mais êle mesmo se engrandecer, tanto mais impiedosamente censurar-lhe-á o leitor a sua estulta emprêsa, com tanto mais escárnio acusa-lo-á de cada êrro que contradisser aquêle seu auto-elogio. Por exemplo:

Pope quer justificar a imitação dos Antigos. Exigimos, declara, e esperamos de um poeta que êle seja um homem versado e erudito *(a Scholar)* nas obras dos Antigos, e ficamos no entanto irritados quando verificamos que êle é realmente um homem assim. — No que julgai de fato que esta sutil observação se converteu sob a pena do tradutor? Êle traduziu *Scholar*, como verdadeiro escolar que é, por escolar, e diz: (*) "Na verdade é injusto que os outros queiram que sejamos escolares e que ainda fiquem irritados quando como escolares nos encontram".

Pope compara Virgílio com o seu modêlo, Teócrito. O romano, diz êle, supera o grego em regularidade e concisão, nada lhe ficando a dever, a não ser na simplicidade da expressão peculiar. (*Simplicity and propriety of style*). Pope quer dizer que o estilo nas éclogas virgilianas é menos próprio, mais florido, do que nas teocríticas; e a censura não é infundada. Só que, tal como o tradutor a exprimiu, é inteiramente desarrazoada. Com efeito, êle traslada *Propriety* por *Richtigkeit*, por correção; e que escritor, sem excetuar qualquer dos Antigos, será preferível a Virgílio na correção (*correctness*) do estilo? (**)

Pope narra a história do seu trabalho de autor. Escrevi, diz êle, porque me ocupava agradàvelmente; retoquei

---

(*) *That people should expect us to be Scholars, and yet be angry to find us so.* No prefácio. (L.)

(**) Dissertação das Pastorais 6, 7, da tradução alemã.

porque o retocar me causava tanta satisfação quanto o escrever; mandei imprimir porque me lisonjeavam com que eu pudesse agradar a pessoas cujo aplauso propiciava bom nome (*) — O tradutor, porém, o faz dizer: "para que eu pudesse agradar aos que desejava agradar".

Virgílio, que tomou Teócrito por modêlo, diz Pope, e o tradutor diz: Virgílio, que copia Teócrito.

Êstes não somam nem de longe todos os defeitos tão-sòmente do prefácio e da dissertação das Pastorais, das primeiras e mais fáceis, isto é, das partes prosaicas do primeiro volume (**). Julgai por ai o que pode vir mais adiante!

Quais as desculpas que o tradutor apresenta para as suas freqüentes construções pouco alemãs, como êle mesmo se enreda nestas desculpas e, imperceptìvelmente, se censura a si próprio, é divertido ler-se na página dezessete do prefácio. Êle exige que, para compreendê-lo, se domine a arte da leitura. Mas já que tal arte não é tão comum, deveria êle, antes de tudo, entender da arte de escrever. E ai da infeliz arte da leitura, quando a sua principal preocupação há de ser o de aclarar o sentido literal!

(*) *Such as it was a credit to please.* No prefácio. (L.).

(**) O prefácio promete dar os nove volumes inglêses in-octavo em seis volumes alemães e reunir ao primeiro tomo alemão também a metade do segundo, inglês. No fim, porém, resolveram de outro modo; e os leitores não receberam sequer o primeiro volume inglês completo neste primeiro volume alemão, pois lhe falta o epílogo do "Rowe's Jane Shome". (L.)

DÉCIMA SÉTIMA CARTA

16 de fevereiro de 1759

"Ninguém", dizem os autores da Biblioteca (35), "negará que a cena teatral alemã tem de agradecer grande parte de suas primeiras melhorias ao Sr. Prof. Gottsched".

Eu sou êsse ninguém; eu o nego redondamente. Seria de desejar que o Sr. Gottsched nunca se houvesse imiscuído no teatro. As suas pretensas melhorias concernem ou a pormenores dispensáveis ou são verdadeiras pioras.

Quando a Sra. Neuber florescia e alguns sentiam a vocação de se tornarem dignos dela e do palco, a situação de nossa poesia dramática era, sem dúvida, muito lamentável. Não se conheciam quaisquer regras; ninguém se incomodava com quaisquer modelos. Nossas "ações grandiosas e heróicas" eram totalmente absurdas, bombásticas, cheias de imundície e de piadas chulas. Nossas "comédias" consistiam de mascaradas e mágicas; as pancadas constituíam suas idéias mais engenhosas. Para constatar essa degradação não era necessário ser, na realidade, o mais extraordinário e o mais sutil dos espíritos. Tampouco foi o Sr. Gottsched o primeiro a constatá-la; foi apenas o primeiro a confiar suficientemente em suas fôrças para remediar tal estado de coi-

---

(*) Do 3.º volume, 1.ª parte, pág. 85 (L.).

(35) Biblioteca: refere-se à "Biblioteca das Belas Ciências e Artes Livres", periódico editado por Christoph Friedrich Nicolai (Veja introdução).

sas. E como é que êle pôs mãos à obra? Compreendia um pouco de francês e começou a traduzir; incitou a traduzir igualmente a todos que soubessem rimar e compreender *Oui Monsieur;* fabricou, como afirma um crítico suíço, o seu *Catão* com "tesoura e cola"; mandou fazer sem cola e tesoura o *Dario* e as *Ostras*, a *Elisa* e o *Bode em Litígio*, o *Aurélio* e o *Gracejador*, a *Banise* e o *Hipocondríaco;* lançou a sua maldição sôbre a improvisação no palco; ordenou expulsar solenemente o Arlequim do teatro, o que constituía, por sua vez, a maior arlequinada jamais representada; em suma, êle não desejava tanto melhorar o nosso velho teatro, como ser o fundador de um totalmente nôvo. E nôvo em que sentido? No sentido de um teatro afrancesado; sem examinar se êste teatro afrancesado se ajustava ou não à mentalidade alemã.

Êle poderia ter verificado suficientemente pelas nossas velhas peças dramáticas, às quais expulsou, que nos inclinamos mais para o gôsto dos inglêses do que para o dos franceses; que desejamos ver e pensar mais em nossas tragédias do que nos dá a ver e a pensar a tímida tragédia francesa; que o grandioso, o terrível e o melancólico atuam melhor sôbre nós do que o gentil, o terno, o amoroso; que a excessiva simplicidade nos cansa mais do que a excessiva complicação; etc. Deveria, portanto, ter ficado nesta trilha e ela o teria conduzido diretamente ao teatro inglês. — Não digais que também procurou utilizá-lo, como demonstra o *Catão* de sua autoria. Pois precisamente o fato de êle considerar o *Catão* de Addison a melhor tragédia inglêsa patenteia com nitidez que enxergava aqui tão-sòmente com os olhos dos franceses, e que não conhecia, nessa época, um Shakespeare, um Johnson, um Beaumont e um Flechter, dos quais tampouco quis mais tarde, por orgulho, tomar conhecimento (36).

---

(36) Joseph Addison (1672-1719), escritor inglês, editor de periódicos como "Spectator", "Tatler", "Guardian" que influenciaram muito as publicações periódicas na Alemanha.

Se se tivesse traduzido, para o nosso público alemão, as obras-primas de Shakespeare com algumas discretas modificações, estou certo de que isso teria dado melhores resultados do que tê-lo familiarizado tanto com Corneille e Racine. Em primeiro lugar, o povo sentiria muito mais prazer naquele do que é capaz de sentir nestes; além disso, aquêle teria despertado entre nós espíritos bem diferentes do que é possível gabar-se dêstes. Pois um gênio só pode ser inflamado por outro gênio, e com maior facilidade por um que pareça dever tudo apenas à natureza e que não intimide pelas árduas perfeições da arte (37).

E, mesmo a decidir a questão segundo o modêlo dos Antigos, é Shakespeare um poeta trágico infinitamente superior a Corneille, embora êste conhecesse muito bem os Antigos e aquêle não os conhecesse em quase nada. Corneille se lhes aproxima pelo arranjo mecânico e Shakespeare pelo essencial. O inglês alcança quase sempre a meta da tragédia, por mais estranhos e peculiares que sejam os caminhos por êle escolhidos, e o francês quase nunca atinge êste fim, ainda que palmilhe os mais aplainados caminhos dos Antigos. Após o *Édipo* de Sófocles, nenhuma peça no mundo pode exercer maior impacto sôbre as nossas paixões do que o *Otelo*, do que o *Rei Lear*, do que o *Hamlet*, etc. Contará Corneille uma única tragédia que vos haja comovido a metade, ao menos, do que a *Zaïre* de Voltaire? E a *Zaïre* de Voltaire!, quão abaixo está do *Ouro de Veneza*, do qual é débil cópia, e de quem foi emprestado o caráter todo de *Orosmans?*

O drama-modêlo classicista "Cato" (1713) fêz escola na Alemanha da Ilustração e influiu fortemente em Gottsched.

(37) Esta frase exerceu grande influência sôbre o "Sturm und Drang", o movimento dos "gênios originais". Lessing, contudo, estava longe de admitir qualquer excesso irracional e de identificar-se com o culto dos "gênios". (Veja introdução.).

Com pouco esfôrço, entretanto, eu poderia demonstrar-vos amplamente que nossas velhas peças, ao invés, tinham muito de inglês. Só para citar a mais conhecida de tôdas: o *Doutor Fausto* tem uma porção de cenas que tão-sòmente um gênio shakesperiano seria capaz de conceber. E como se encontrava, e ainda se encontra em parte, a Alemanha enamorada do seu Doutor Fausto!...

NONA CARTA (38)

Ao Sr. G.

Li o laureado discurso do Senhor Rousseau. Encontrei nêle muitas disposições morais sublimes e uma eloqüência viril. As armas, com as quais êle assalta as artes e as ciências, nem sempre são, na verdade, das mais fortes; no entanto, não sei que íntimo e profundo respeito a gente sente por um homem que fala em prol da virtude, contra todos os preconceitos aprovados, mesmo quando chega a exceder-se. Poder-se-ia objetar-lhe diferentes coisas. Poder-se-ia dizer que a acolhida das ciências e a decadência dos costumes e dos Estados são duas coisas que se acompanham mùtuamente, sem que uma seja a causa e o efeito da outra. Tudo, neste mundo, tem o seu momento determinado. Um estado cresce até alcançá-lo e, enquanto o faz, também crescem com êle as artes e as ciências. Se se desmorona, pois, não se desmorona porque estas o minaram,

---

(38) Nona Carta. Esta carta não é das "Cartas Tratando da Literatura mais Recente"; pertence a uma série anterior de cartas fictícias, que saiu numa primeira edição das suas obras até então reunidas (1753-1755).

O conteúdo desta carta refere-se ao "Discours sur les sciences et les artes" que ganhou o prêmio da Academia de Dijon (1749) e no qual Rousseau respondeu negativamente à questão proposta: o progresso das ciências e artes terá contribuído para a corrupção ou purificação dos costumes?

mas porque nada é capaz de crescimento perpétuo e porque precisamente neste instante chegou ao cimo do qual deve recair com rapidez incomparàvelmente maior do que aquela com que o escalou. Tôdas as grandes edificações se esboroam com o tempo, sejam elas construídas com ou sem arte e ornamentos. É verdade, a espirituosa Atenas se foi; mas a virtuosa Esparta não se foi, também? — Ademais, poder-se-ia alegar que, se as qualidades guerreiras desaparecem com a divulgação das ciências, ainda resta saber se deveríamos considerar o fato uma felicidade ou uma infelicidade? Será que estamos no mundo com o fito de nos assassinarmos uns aos outros? E mesmo que a arte e a ciência sejam danosas aos costumes severos, elas não o são por si próprias, mas por meio daqueles que fazem delas mau uso. Será a pintura reprovável por êste ou aquêle mestre empregá-la em objetos sedutores? Deixará a poesia de ser em alto grau estimável só porque alguns poetas lhe profanam as harmonias através de impudicícias? As artes são o que delas queremos fazer. Depende inteiramente de nós que elas nos sejam lesivas. — Em suma, o Senhor Rousseau não tem razão, mas não sei de ninguém que não tenha tido razão com mais razão do que êle. Eu sou...

(LAOCOONTE)

XVI

No entanto, quero tentar deduzir a coisa de seus princípios.

Argumento assim. Se fôr verdade que a pintura, para as suas imitações, recorre a meios ou a sinais completamente diferentes da poesia, isto é, aquela recorre a figuras e côres no espaço, esta porém a sons articulados no tempo; e se, indiscutìvelmente, os signos devem ter uma relação adequada com o designado, então sinais ordenados lado a lado só podem exprimir objetos que existem lado a lado no todo ou nas partes, ao passo que sinais sucessivos só podem exprimir objetos que, no todo ou nas partes, são sucessivos.

Objetos que, no todo ou nas partes, existem um ao lado do outro, chamam-se corpos. Por conseguinte, os corpos com suas qualidades visíveis são os objetos próprios da pintura.

Objetos que, no todo ou nas partes, se sucedem, denominam-se fundamentalmente ações. Por conseguinte, as ações são os objetos próprios da poesia.

Entretanto, os corpos todos existem não só no espaço, mas também no tempo. Êles têm duração e podem, a cada momento de sua duração, aparecer de outro modo e apresentar-se em outra conexão. Cada uma destas manifestações ou relações momentâneas é efeito de uma anterior e pode ser causa de outra seguinte, e portanto como que o

centro de uma ação. Por conseguinte, a pintura também pode imitar ações, porém só de maneira alusiva através de corpos.

De outro lado, as ações não podem existir por si próprias, mas precisam inerir a certos sêres. Na medida em que êstes sêres são corpos, ou podem ser encarados como corpos, a poesia também pinta corpos, porém só de maneira alusiva através de ações.

A pintura, em suas composições coexistentes, só pode utilizar um único momento da ação, tendo de escolher por isso o mais fecundo, a partir do qual o antecedente e o subseqüente se tornam ao máximo inteligíveis.

Da mesma forma, a poesia só pode utilizar em suas imitações sucessivas uma única qualidade dos corpos, tendo de escolher por isso aquela que suscita a mais sensível imagem do corpo naquele aspecto em que ela o requer.

Daí deflui a regra da unidade dos epítetos pictóricos e da economia na descrição dos objetos corporais.

Eu depositaria menos confiança nesta árida série de raciocínios, se não a julgasse plenamente confirmada pela prática de Homero, ou se não fôsse, ainda mais, a própria prática de Homero que me tivesse conduzido a tal raciocínio. Sòmente a partir dêstes princípios básicos é possível determinar e esclarecer o estilo sublime do grego, tal como se pode justificar o estilo oposto de tantos poetas modernos que desejam rivalizar com o pintor num ponto em que necessàriamente êle há de superá-los.

Penso que Homero nada pinta exceto ações sucessivas, pintando todos os corpos, tôdas as coisas individuais, apenas através de sua participação nesta ação, comumente só com *um* traço. Por que se admirar, pois, que o pintor, lá onde Homero pinta, encontre pouco ou nada a fazer, e que sua messe esteja tão-sòmente lá onde a história reúne, nalgum espaço vantajoso para a arte, um conjunto de belos corpos, em belas posturas, por mais que o poeta evite pintar êsses corpos, essas posturas, êsse espaço? Se passarmos em

revista, ponto por ponto, a série inteira de quadros, como Caylus propõe extrair de Homero, encontraremos em tudo a prova dessa observação (39).

Aqui deixo, pois, o Conde que pretende converter a pedra de côres dos pintores em pedra de toque dos poetas, a fim de estudar mais de perto o estilo de Homero.

Para uma coisa, digo, utiliza Homero comumente *um* só traço. Um navio é, para êle, ora o navio negro, ora o navio vazio, ora o navio veloz ou, no máximo, o bem remado navio negro. Não vai mais longe na pintura do navio. Porém, muito ao contrário, do navegar, do largar e do acostar dos barcos, faz êle um quadro assaz minucioso, um quadro que exigiria do pintor cinco ou seis quadros separados, se quisesse transpô-lo inteiramente à sua tela.

Se Homero se vê obrigado, por circunstâncias especiais, a prender mais demoradamente o nosso olhar sôbre um objeto corpóreo singular, ainda assim, não surge daí um quadro que o pintor pudesse imitar com o pincel; entretanto, êle sabe como colocar, por meio de inúmeros processos artísticos, êste objeto singular em uma série de momentos, em cada um dos quais o objeto se apresenta de outra maneira e no último dos quais o pintor precisa aguardá-lo, para nos mostrar o que no poeta vemos constituir-se. Por exemplo: se Homero nos quer exibir o carro de Juno, Hebe há de compô-lo, peça por peça, diante de nossos olhos. Vemos as rodas, os eixos, o assento, o varal, os arreios e o tirante, não como tudo está conjugado, mas como sob as mãos de Hebe tudo se vai conjugando. Só às rodas aplica o poeta mais de um traço, mostrando-nos os oito raios êneos, as cambas douradas, os aros de bronze, o cubo prateado, tudo separadamente. Dir-se-ia que, por se tratar no caso de mais

(39) Anne Claude, Conde de Caylus (1692-1765). Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère e de l'Enéide de Virgile, avec des observations génerales sur le costume, Paris, 1757.

de uma roda, por isso cumpria dedicar-lhe na descrição tanto mais tempo quanto mais requeria sua peculiar disposição na própria natureza (*):

"Hebe colocou ràpidamente no carro as brônzeas rodas bem arqueadas, de oito raios, em tôrno do eixo de ferro. As cambas eram de ouro inatacável, recobertas de círculos ajustados de bronze, maravilhoso espetáculo. Os cubos, de prata, giravam de um e outro lado; suscentavam o assento correias ornadas de ouro e prata, e duplo parapeito circundava o carro. O timão era de prata e, na extremidade, Hebe suspendeu um belo jugo de ouro, prendendo nêle formosas correias de áureos enfeites".

Deseja Homero mostrar-nos como Agamenon estava trajado; o rei tem então de envergar à nossa vista tôda a sua indumentária, peça por peça: a macia túnica, o grande manto, as belas sandálias, a espada; e assim fica pronto e empunha o cetro. Vemos as roupas à medida que o poeta pinta o ato de vestir-se; um outro tê-las-ia descrito até a mais leve franja, e nada teríamos visto da ação (**):

"Sentou-se na cama, vestiu uma túnica macia, bela, nova, e envolveu-se num grande manto; sob os pés brilhantes, atou formosas sandálias e suspendeu do ombro a espada cravejada de prata. Empunhou o cetro de seus pais, para sempre indestrutível".

E se é mister que nos seja dado dêste cetro, que se denomina aqui apenas cetro paterno, indestrutível, tal como um parecido, alhures, se denomina apenas *khruseíais héloisi peparménon*, um cetro guarnecido de pontas de ouro, se é mister, digo, que nos seja dado um quadro mais preciso, mais completo, dêste cetro capital, o que faz Homero? Pinta-nos, além das pontas de ouro, também a madeira e o botão entalhado? Sim, se a descrição devesse figurar numa herál-

---

(*) *Ilíada*, E. v. 722-31. — Citamos segundo a tradução de Otávio Mendes Cajado, Clássicos Garnier, Difel; (N. do T.).

(**) *Ilíada B*, v. 43-47.

dica, a fim de que em tempos pósteros se pudesse fazer outro cetro exatamente igual. No entanto, estou certo de que não poucos poetas mais modernos teriam feito disso uma tal descrição do brasão real, na ingênua opinião de que, assim procedendo, êles mesmos estariam realmente pintando, e portanto o pintor pode copiá-los. Contudo, o que importa a Homero o quanto ultrapassa o pintor? Em vez de uma reprodução, êle nos apresenta a história do cetro: primeiro, está sendo fabricado por Vulcano; depois fulgura nas mãos de Júpiter; depois, marca a dignidade de Mercúrio; depois é o bastão de comando do belicoso Pélope; depois, o bordão de pastor do pacífico Atreu, e assim por diante.

"E o poderoso Agamenon levantou-se, empunhando o cetro que Hefaísto, com tanto trabalho, fabricara. Hefaísto dera-o a Zeus, o rei filho de Cronos; Zeus dera-o a seu mensageiro de rútilo aspecto; o rei Hermes dera-o a Atreu, pastor de tropas; Atreu, ao morrer, deixara-o a Tiestes, senhor de muitos rebanhos; e Tiestes, por seu turno, deixara-o a Agamenon, para que o empunhasse e reinasse sobre numerosas ilhas e sobre toda a Argólida" (*)

Dessarte, acabo conhecendo o referido cetro melhor do que o pintor poderia apresentá-lo aos meus olhos, ou um segundo Vulcano entregá-lo em minhas mãos. — Eu não ficaria espantado se verificasse que um dos comentadores antigos de Homero admirara êste trecho como a mais perfeita alegoria da origem, da continuação, do fortalecimento e, ao fim, da sucessão hereditária do poder real entre os homens. Na verdade, eu sorriria se lêsse que Vulcano, que trabalhava o cetro, na qualidade de fogo, na qualidade do que é indispensável ao sustento humano, simbolizava a ab-rogação das necessidades que induziram os primeiros homens a submeter-se a um único senhor; que o primeiro rei era um Filho do Tempo (*Zeus Kronion*), um respeitável ancião, que desejara partilhar o poder com um homem eloqüente e

(*) *Ilíada*, B, v. 101-108.

sagaz, com um Mercúrio (*Diaktóro Argeifónte*), ou quisera transferir-lho de todo; que o sagaz orador, ao tempo em que o jovem Estado se vira ameaçado por inimigos externos, passara a suprema autoridade ao guerreiro mais intrépido (*Pélapi plexíppo*); que o intrépido guerreiro, depois de reprimir os inimigos e assegurar o reino, conseguira entregá-lo ao filho, o qual, como pacífico soberano, como benfazejo pastor de seus povos (*poiméni laôn*), os familiarizara com a boa vida e a abundância, pelo que, após a sua morte, o mais rico de seus parentes (*polyarni Thyéste*) tivera o caminho aplainado a fim de usurpar, mediante presentes e corrupção, o que até então só a confiança outorgara, e que o mérito considerara mais um fardo do que uma dignidade, a fim de o assegurar depois para sempre à própria família, como um bem por assim dizer adquirido. Eu sorriria, mas, não obstante, fortalecer-se-ia minha estima por um poeta a quem se pode tanto atribuir. — No entanto, isso se encontra fora de meu caminho, e considero agora a história do cetro tão-só um artifício para nos deter em um único objeto, sem que seja precioso entrar na fria descrição de suas partes. Também quando Aquiles jura por seu cetro vingar o desdém que Agamenon lhe devota, apresenta-nos Homero a história dêsse outro cetro. Vemo-lo verdejar nos montes, o ferro separa-o do tronco, desfolha-o e desbasta-o, arrumando de modo a servir de insígnia divina aos juízes do povo (*):

"Sim, por êste cetro, em que já não brotam fôlhas nem ramos, pois na montanha ficou a árvore que lhe deu vida; que já não reverdece, desde que o bronze lhe arrancou as fôlhas e a casca; sim, pelo cetro que agora empunham os filhos dos Aqueus, como juízes, e os que mantêm as leis em nome de Zeus".

A Homero não importava tanto descrever dois bastões de matéria e figuras diferentes, quanto proporcionar-nos

(*) *Ilíada*, A, v. 234-239.

uma imagem sensível da diversidade do poder que êles simbolizavam. Aquêle, obra de Vulcano; êste, cortado nos montes por mão desconhecida; aquêle, antiga posse de uma nobre casa; êste, destinado a guarnecer o primeiro punho a se apresentar; aquêle, estendido por um monarca sôbre muitas ilhas e sôbre a Argólida inteira; êste, portado por alguém do comum dos gregos, a quem foi confiada, juntamente com outros, a preservação da lei. Era esta realmente a distância entre Agamenon e Aquiles; uma distância que o próprio Aquiles, a despeito de seu cego furor, não podia deixar de admitir.

Entretanto, não apenas lá onde Homero, com suas descrições, combina tais intuitos mais largos, mas ainda lá onde lhe importa sòmente a simples imagem, distribui êle esta imagem numa espécie de história do objeto, para que as partes dêste, que vemos na natureza lado a lado, sigam, no seu quadro, tão naturalmente uma após outra e se mantenham como que *pari passu* com o fluxo do discurso. Por exemplo: êle nos quer pintar o arco de Pândaro; um arco de chifre, de um determinado comprimento, bem polido e guarnecido em ambos os extremos de ouro laminado. Como procede? Enumera-nos sêcamente tôdas essas qualidades? De modo algum; isto significaria indicar, registrar semelhante arco, mas nunca pintar. Homero principia pela caça ao bode selvagem, de cujos cornos seria feito o arco; Pândaro o espreitou nas penhas e o abateu; os cornos eram de tamanho invulgar, por isso destina-os a um arco; começam a ser trabalhados, o artífice os une, pule e guarnece. E assim, como dissemos, vemos constituir-se no poeta o que no pintor não podemos ver de outro modo exceto como já constituído (*).

"Êste tomou do arco polido, feito dos cornos de um bode selvagem que êle mesmo atocaiara, um dia, ferindo-o no peito quando o animal espichava o corpo para fora de

(*) *Ilíada*, D, v. 105-111.

um rochedo. O bode estatelara-se na rocha. Seus cornos mediam dezesseis palmos de comprimento. Depois de os haver preparado, um artífice, habilíssimo nessa casta de trabalhos, ajustou-os, poliu muito bem o arco e nêle fixou um anel de ouro".

Eu nunca terminaria, se quisesse transcrever todos os exemplos dêste gênero. Hão de ocorrer em quantidade a todos que conheceram o seu Homero.

XVII

Mas, objetar-se-á, os signos da poesia não são apenas consecutivos uns aos outros, mas também arbitrários; e, na qualidade de signos arbitrários são capazes sem dúvida de expressar corpos, tais como existem no espaço. Em Homero mesmo encontram-se mostras disso, bastando lembrar o escudo de Aquiles para se ter o mais incisivo exemplo de como é possível descrever uma coisa, segundo as suas partes simultâneas, de maneira circunstanciada e no entanto poética.

Quero contestar esta dupla objeção. Denomino-a dupla, porque uma justa conclusão deve valer também sem exemplo e porque, ao contrário, o exemplo de Homero se me afigura de importância, mesmo que eu ainda não saiba justificá-lo mediante qualquer conclusão.

É verdade que os sinais do discurso são arbitrários e que por isso é bem possível que, por seu intermédio, se possa fazer suceder umas às outras as partes de um corpo, tanto quanto se encontram lado a lado na natureza. Só que esta é uma propriedade do discurso e de seus signos em geral, não porém na medida em que se adequam mais ao intuito da poesia. O poeta não deseja tornar-se apenas compreensível, suas representações não devem ser tão-sòmente claras e distintas; com isso se satisfaz o prosador. O poeta, todavia, quer tornar as idéias que em nós suscita tão vivas que, na rápida sucessão, acreditemos perceber as verdadeiras impressões sensíveis de seus objetos e deixemos, neste instante de ilusão, de estar conscientes dos meios que

emprega para semelhante fim, isto é, de suas palavras. É êsse o sentido da explicação dada acima à pintura poética. Mas o poeta deve sempre pintar; e agora queremos ver em que medida os corpos cujas partes estejam lado a lado se prestam a semelhante pintura.

De que maneira chegamos à representação distinta de uma coisa no espaço? Primeiro, contemplamos separadamente as suas partes, depois as relações destas e, por fim, o todo (40). Os nossos sentidos executam essas diversas operações com rapidez tão assombrosa que se nos afiguram uma única operação, e esta rapidez é absolutamente indispensável, se pretendemos lograr um conceito do todo, que nada mais é senão o resultado dos conceitos das partes e de sua interrelação. Pôsto mesmo que o poeta nos conduza, na mais bela ordem, de uma parte do objeto a outra, pôsto mesmo que saiba tornar-nos perfeitamente clara a relação destas partes, quanto tempo dispenderá para isso? O que a vista abarca de um só lance êle nos enumera lentamente, pouco a pouco, e muitas vêzes sucede que, ao último traço apresentado, já esquecemos o primeiro. Ainda assim, cumpre-nos constituir à base dêsses traços um todo; para a vista, as partes contempladas conservam-se constantemente presentes, ela pode percorrê-las quantas vêzes lhe aprouver; para o ouvido, porém, as partes ouvidas se perdem, caso não se gravem na memória. E mesmo que se gravem, quanto esfôrço, quanto trabalho é preciso envidar para renovar tão intensamente tôdas as suas impressões na mesma ordem, repensando-as de uma só vez, embora com rapidez moderada, a fim de chegar assim a um possível conceito do todo!

---

(40) A psicologia gestáltica atual não concordaria com Lessing, já que pressupõe a percepção imediata da totalidade. Lessing depende, neste ponto, da psicologia "atomística" da sua época. Isso, contudo, não afeta a tese proposta.

Tentemos fazê-lo com um exemplo que pode denominar-se obra-prima do seu gênero * (41):

"Ali ergue-se a altiva corola da nobre genciana/muito acima do baixo côro das ervas plebéias,/todo um povo de flôres serve sob a sua bandeira,/mesmo o seu irmão azul inclina-se e rende-lhe homenagem./O radioso ouro das flôres, em raios encurvado,/alteia-se sôbre o caule, e coroa-lhe a veste cinzenta;/o branco liso das fôlhas,/perpassado de profundo verde,/fulge na cintilação multicor do úmido diamante./Lei justíssima!, que a fôrça case com o ornamento,/em um belo corpo reside uma bela alma.

"Aqui se arrasta uma erva rasteira, como cinzenta névoa/à qual a natureza aplicou a fôlha em cruz;/a graciosa flor mostra os dois dourados bicos,/que são de um pássaro feito de ametista./Ali uma fôlha reluzente, alongando-se em dedos,/lança o verde reflexo sôbre um claro riacho;/a neve suave das flôres coloridas de púrpura opaca/encerra uma estrêla listrada em brancos raios./Esmeralda e rosas florescem na charneca pisoteada,/e rochas se cobrem de veste de púrpura".

São ervas e flôres que o douto poeta pinta com grande arte e conforme à natureza. Pinta, mas sem nenhuma ilusão (42). Não quero dizer que alguém que nunca tenha visto tais ervas e flôres não poderia, através dessa pintura, efetuar quase nenhuma representação delas. É possível que tôda descrição poética demande um conhecimento passageiro do seu objeto. Tampouco pretendo negar que em alguém já favorecido por semelhante conhecimento, o poeta não possa suscitar uma idéia mais viva de algumas partes. Pergunto apenas: o que ocorre com o conceito de todo? Se eu também quisesse ver êsse todo mais vivamente, não se deveria então salientar

(*) *Os Alpes*, do Senhor HALLER. (L.).

(41) Albrecht Haller (1708-1777), poeta suíço. Criador de grandes poemas didáticos e descritivos de cunho épico.

(42) O têrmo ilusão refere-se à "empatia" que a poesia, segundo Lessing, deve suscitar no apreciador, isto é, a vivência íntima dentro do mundo poético.

quaisquer partes isoladas, mas é mister que a luz superior pareça igualmente distribuída entre tôdas, cumprindo que nossa imaginação percorra tôdas com igual celeridade, de modo a delas compor de uma só vez o que na natureza é visto de uma só vez. Será êste o caso presente? E não sendo, como se poderia ter dito: "que o desenho mais parecido de um pintor, diante desta descrição poética, pareceria descorado e turvo?" * (43). Ela se encontra infinitamente aquém daquilo que linhas e côres podem expressar sôbre um plano, e o crítico de arte que lhe concede êsse exagerado elogio a encarou, sem dúvida, a partir de um ponto de vista inteiramente falso; êle considerou por certo mais os estranhos adornos que o poeta aí entreteceu, a elevação por sôbre a vida vegetativa e o desenvolvimento das perfeições internas, às quais a beleza externa serve apenas de envoltório, do que esta beleza em si mesma e o grau de vivacidade e semelhança da imagem que o pintor e o poeta são capazes de nos proporcionar. No entanto, o que importa aqui é apenas a imagem, e quem afirmar que os meros versos:

"O radioso ouro das flôres, em raios encurvado,/alteia-se sôbre o caule e coroa a sua veste cinzenta,/o branco liso das fôlhas, perpassado de profundo verde,/fulge na cintilação multicor de úmido diamante..." que êsses meros versos podem, no tocante à impressão, rivalizar com a imitação de um Huysum, com certeza jamais interrogou a sua própria sensibilidade ou então quer, deliberadamente, negá-la (44). É possível que êsses versos se deixem recitar bem, quando se está com essa flor na própria mão; mas, por si,

---

(*) *Arte Poética, Crítica*, de BREITINGER (L.) (5).

(43) Johann Jakob Breitinger (1701-1776), teórico suíço da literatura. Adversário de Gottsched, amigo do suíço Johann Jakob Bodmer, crítico e esteticista influente da época. A Arte Poética de Breitinger saiu em 1740.

(44) Jan van Huysum (1682-1749), pintor holandês de flôres, filho de Justus van Huysum, igualmente pintor de flôres. Provàvelmente Lessing se refere ao mais famoso, Jan,

dizem muito pouco ou nada. Ouço, em cada palavra, o poeta esforçando-se, mas estou longe de ver a coisa mesma.

Mais uma vez portanto: não contesto ao discurso, em geral, descrever um todo corpóreo segundo as suas partes; êle o pode porque os seus signos, embora sucedam um ou outro, são, todavia, arbitrários; porém contesto-o ao discurso como recurso da poesia, porque a semelhantes descrições literais dos corpos falta a ilusão, visada particularmente pela poesia, e falta-lhes essa ilusão, digo eu, porque entram aí em choque o coexistente dos corpos com o consecutivo do discurso, e, na medida em que o primeiro é dissolvido no segundo, fica, sem dúvida, facilitado o desmembramento do todo em suas partes, e a recomposição final dessas partes, no todo, torna-se extraordinàriamente difícil, e não raro impossível.

Em tôda parte onde a ilusão não importa, onde se trata apenas do intelecto dos leitores e se visa apenas a conceitos distintos, e, dentro do possível, completos, podem ocorrer perfeitamente fora da poesia essas descrições dos corpos, e não só o prosador, como ainda o poeta dogmático (pois enquanto dogmatiza não é poeta) podem utilizá-las com grande serventia. Assim, por exemplo, Virgílio, em seus versos sôbre a agricultura, descreve uma vaca reprodutora perfeita:

... Optima torvae (*)
Forma bovis, cui turpe caput, cui plurima cervix,
Et crurum tenus a mento palearia pendent.
Tum longo nullus lateri modus: omnia magna;
Pes etiam, et camuris hirtae sub cornibus aures.
Nec mihi displiceat maculis insignis et albo,
Aut juga detractans interdumque aspera cornu,
Et faciem tauro propior; quaeque ardua tota,
Et gradiens ima verrit vestigia cauda.

(*) "A vaca brava de aspecto mais apropriado é a que tem a cabeça feia, o pescoço muito grande, e cuja barbela pende do queixo às pernas.

Tudo nela é grande: a ilharga, os pés, assim como as peludas orelhas sob os chifres encurvados para frente.

ou um belo potro:

... Illi ardua cervix

Argutumque caput, brevis alvus, obesque terga;
Luxuriatque toris animosum pectus etc.

Pois quem não percebe que, no caso, importava bem mais ao poeta a exposição das partes do que do todo? Deseja enumerar as características de um belo potro, de uma excelente vaca, para nos pôr em condição, após encontrarmos muitos ou poucos espécimes, de julgar quanto à qualidade de um ou de outra; no entanto, se tôdas essas características deixam ou não conpor-se fàcilmente em quadro vivo, eis que lhe podia ser assaz indiferente.

Fora dêsse emprêgo, os retratos pormenorizados dos objetos corpóreos, sem o supracitado artifício, para transformar o que é nêles coexistente em algo realmente sucessivo, foram sempre reconhecidos pelos críticos mais sutis como um frio brinquedo, que requer pouco ou nenhum gênio. Quando o poetastro, disse Horácio, não sabe como prosseguir, põe-se a pintar um bosque sagrado, um altar, um riacho a serpejar por entre prados gráceis, um rio rumorejante, um arco-íris:

... Lucus et ara Dianae, (*)

Nem tampouco me desagradará se fôr branca, ou de grandes malhas. Ou a que, por vêzes, se desfaz, com os chifres, do jugo molesto. Pela cara, mais se assemelha ao touro; e a que, embora em tudo agigantada, apaga, com a cauda, ao andar, os menores vestígios.

.....

"Tem o pescoço comprido, cabeça proporcionada, ventre fugidio e lombo carnudo, assim como um peito enrijecido pelos músculos e luxúrias."

Geórg. liv. III, v. 51 e 79 (L.).

(*) "Quando se descreve o bosque sagrado, o altar de Diana, o curso de água pressuroso, pelos bosques amenos, ou o rio Reno, ou o arco-íris." *De A. P.* v. 16.

Et properantis aquae per amoenos ambitus agros,
Aut flumen Rhenum, aut pluvius describitur arcus.

Pope, quando maduro, olhava com grande desdém para os experimentos pinturescos de sua infância poética. Exigia êle, expressamente, que aquêle que não quisesse usar indignamente o nome de poeta, renunciasse tão cedo quanto possível à mania descritiva, e considerava uma poesia sòmente descritiva como um banquete composto apenas de caldo (*). Quanto ao Sr. von Kleist, posso assegurar que se vangloriava o menos possível de sua *Primavera* (45). Houvesse vivido mais tempo, ter-lhe-ia dado feição inteiramente diversa. Pensou em introduzir-lhe um plano, e cogitou de como poderia suscitar perante os olhos, em ordem natural, e desenrolar sucessivamente, um após outro, a multiplicidade de quadros que

---

(*) *Prologue to the Satires*, v. 340. (L.).

That not in Fancy's maze he wander'd long
But stoop'd to Truth, and moraliz'd his song.

...who could take offence.

While pure description held the place of sense?"

Ibid. v. 148.

A observação de Warburton sôbre esta última passagem pode valer como autêntico esclarecimento do próprio poeta. *He uses Pure equivocally, to signify either chaste or empty; and has given in this what he esteemed the true character of descriptive poetry, as it is called. A composition is, in his opinion, as absurd as a feast made up of sauces. The use of a pictoresque imagination is to brighten and adorn good sense; so that to employ it only in description, is like children's delighting in a prism for the sake of ist gaudy colours; wich when frugally managed, and artifully disposed, might be made to represent and illustrate the noblest objects in nature."* Tanto o poeta quanto o comentador parecem ter examinado o assunto mais pelo lado moral do que segundo as regras da arte. Mas tanto melhor que êste se lhes afigurasse tão vão em ambos os aspectos. (L.)

(45) Ewald von Kleist (1715-1759), não confundir com o grande dramaturgo e novelista Heinrich von Kleist (1777-1811). Ewald merece destaque pela sua poesia da natureza de cunho lírico-filosófico. "A Primavera" saíu em 1749.

ora aqui, ora ali parecia haver arrancado ao acaso, do espaço infinito da criação rejuvenescida. Teria feito, ao mesmo tempo, o que Marmontel, sem dúvida a pretexto de suas éclogas, aconselhou diversos poetas alemães a fazerem: teria convertido uma série de imagens, escassamente impregnadas de sentimento, em uma série de sentimentos, apenas escassamente entretecidos de imagens * (46).

(*) *Poétique Française.* T. II, pág. 501. J'écrivais ces reflexions avant que les essais des Allemands dans ce genre (l'églogue) fussent connus parmi nous. Ils ont exécuté ce que j'avais conçu; et s'ils parviennent à donner plus au moral et moins au détail des peintures physiques, ils excelleront dans ce genre, plus riche, plus vaste, plus fécond, et infiniment plus naturel et plus moral que celui de la galanterie champêtre. (L.).

(46) No capítulo seguinte, Lessing demonstra que a objeção mencionada no início do capítulo XVIII não vinga, já que a descrição do escudo "coexistente" de Aquiles é dissolvida por Homero, na narrativa consecutiva da sua produção.

Composto e impresso
por
LINOGRÁFICA EDITORA LTDA.
Escritório e Oficinas
Rua Bresser, 1281-1299 - Fone: 93-1832
SÃO PAULO